القاهرة

أدب • فكر • فن •

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٨٥ • ١ ذو الحجة ١٤٠٨ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٨ م •

AL-QĀHIRAH





فى هذا العدد :

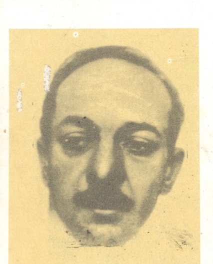
- اشكالية النقد العربى
- الشك من الغزالى إلى ديكارت
- شمشون ودليلة فى مسرح معين بسيسو
- خصائص اللغة الشعرية فى مسرح صلاح عبد الصبور
- عالم المخ والسلوك
- الشخصية المصرية فى فن محمود مختار



أدب الخيال العلمى : حوار مع الكاتب نهاد شريف

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

- قصة • شعر • مسرح • سينما • مكتبة
- من المجلات العالمية والعربية





عن مهرجان كان السينمائى

• الثمن ٥٠ قرشاً •

لوحة « العشاق »
للفنانة الكندية « أنّا بوغيجيان »

الفنانة الكندية «أنّا» بوغيجيان ، ولدت بـالقـاهـرة عـام١٩٤٦م ، وتخـرجت من الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧٠ م ؛ ثم مدرسة الفنـون الجميلة بمونتـريال ـ كنـدا ١٩٧٤ م . . وهى تقـوم الآن بتـدريس الرسم للأطفال .

من يشاهد أعمال الفنانه التصويرية ، لا يسعـه إلا أن يعترف بـأن هناك مـوهبة حقيقية قوية تعبر عن نفسها . . . أن عينيها تلتقط أغرب الأماكن والأوقات لتسجلها فى شكل حديقة صوفية تروى فيها المياه خضرة مزدهرة أو فى شكل مقهى صغير مهجور أو حارة ضيقة .

يقول الناقد « فرانسوارو » :

لايسعنا إلا أن نتذكر « جين سيبيرج » إحدى شقيقيات جان دارك ضحية المحرقة فى إحدى أفلام الواقعية الجـديدة ـ عنـدما تقابل أنا بوغيجيان بعدم اهتمامها بمنظرها الخـارجى . فهى لاتهتم بالملابس الأنيقـة والشعــر المصفف والحـلى المحتــرمـة إنها بخواتمها الفالصو وطريقتها الخاصة وعيونها الشرقية السوداء تصدمنا بمنهجها الخـاص للحرية الذى تعبر عنه رسوماتها الحساسة .




فى هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ١٫٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤٠ ديناراً . المغرب ١٢٫٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٠٫٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

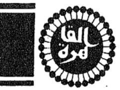
عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد ، و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة

تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير** ◆
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط** ◆
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية** ◆
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر** ◆



معارك منزوعة السلاح

مما يتوقعه بعض المثقفين وقارئى الأدب ، والمهتمين بشئونه ، أن تسعى المجلات الثقافية - (ومنها مجلة « القاهرة ») - إلى إقامة محافل للمعارك الأدبية ، تُثار فيها قضايا فكرية حيوية ، يحتدم حولها الجدل ، ويحمى وطيس النقاش . . .

وفى تاريخنا الأدبى الحديث ، نشبت مصادمات قلمية حامية ، خاض غمارها أبرز فرسان الرأى والكلمة وقتها . . مما يمكن أن يسفر الآن عن كثير من الكتب التى يتحدث كل منها عن معارك طه حسين ، أو العقاد ، أو زكى مبارك ، أو صادق الرافعى ، أو محمد مندور ، أو لويس عوض ، وغيرهم كثير . ومن بين تلك الموضوعات التى طرحت فى ساحة الجدل - وكانت لمعاركها أطراف متخاصمة حتى الاحتراب - : لغة الأدب بين الفصحى والعامية - الكتابة بالحروف العربية أو اللاتينية - مستقبل الثقافة فى مصر - العروبة أو الفرعونية - خطورة الغزو الثقافى الأوربى - تحديث الفكر الإسلامى - الاستشراق - المواجهة بين العلم والدين - الفن للفن أم للمجتمع - الأصالة والمعاصرة - النقد الداخلى ، أم الخارجى - مفهوم الإلتزام أو الإلزام . . . الخ . وقد اشترك فى مناقشة هذه القضايا - وغيرها - عشرات من الأدباء والمفكرين ، فى عديد من الصحف والمجلات ، وفى مراحل زمنية مختلفة .

ومن الملاحظ - على نحو عام - أن أخلاطاً من القيم المتناقضة ، كانت تكشف عن نفسها فى تلك المناجزات الثقافية . فمع المحاولات الموضوعية ، والعقلانية المحايدة ، والمفاهيم المستنيرة ، والحجج المبرهنة الواضحة ، كانت تتزاحم الأهواء الذاتية الضيقة الأفق ، وألا عيب الشعوذة المتعالمة ، وطرقعات الانفعالات الجامحة التى تدل على المكابرة ، والتعصّب ، والعناد . كما قد تتخلّل ذلك كله ، لكمات موجعة ، وتهكمات مقذعة ، واتهامات سوقية باطلة ، وخصومات شخصية مرّة ، تفرخ الضغائن التى يُحتمل ترسّبها فى النفوس ، وفى السلوك ، حتى نهاية العمر . . .

ولا شك أن تلك المعارك الثقافية - مهما تصادمت فيها وجهات النظر ، وتعارضت الآراء ، وشابَتْها نقائص المواقف الشخصية ، أو الخارجة على الأصول الموضوعية والأخلاقية - تعمل على إثراء الحركة الفكرية ، وتفتح آفاقاً جديدة للعقل والوجدان ، لأن هناك دائماً حقيقة ما غائبة ، يجب السعى إليها ، والكشف عنها . . وهذه الحقيقة - أو الحكمة - كما يقول الرسول الكريم - هى ضالة المؤمن . كما تعمل تلك المعارك على تنشيط أذهان القارئين ، وتحريك نزعاتهم إلى معرفة الحقيقة ، مع إيقاظ الميول السّادية ، وحبّ الفرجة ، واستعراض الذات بطريق غير مباشر . وقد يتحزّبون - كمشجعى مباريات كرة القدم - لفريق ضدّ فريق آخر ، أو يتحايدون إعجاباً ، ولكن وهم يتمنون ألا تضع الحرب أوزارها . وكلما أمتدّ أمد الصراع بين الأطراف المتعاركة ، واشتدّ أوار الآراء التى تتقذف - عادة - على نحو صاروخى ، راجت المجلة كسلع السوق السوداء ، إلا أن سوقها - بالطبع - بيضاء .

ولعل أهم المعارك التى أثيرت حديثاً فى الساحة الفكرية ، تلك التى دارت - للأسف الشديد - حول أمور دينية

هامشية ، كالتساؤل عن مدى شرعية إطلاق اللحى ، وجواز استخدام المرأة للنقاب ، ومشروعية الاستماع إلى الموسيقى ، أو مشاهدة الرقص وممارسته . أما الميدان الأدبي ، فيكاد يكون مُقفراً من معاركه ، لابسبب انعدام القضايا وقلة الأدباء ، وندرة المثقفين ، ولكن بسبب ارتخاء عضلات الرغبة فى المناوءة ، وتحول حركة العقل المصحح ، مع الركون إلى المهادنة ، ومهاودة الضغوط القسرية ، مما يفرغ ــ أولاً بأول ــ شحنات المعارضة ، ويحبط روح الإحتجاج . ولا شك أن المسبّب الأساسى لتلك اللا مبالاة الفكرية ، هو الأزمة الاقتصادية المتفاقمة التى تتسرطن كالأخطبوط داخل خلايا الحياة اليومية إلى أصغر جُزَيْئاتها ، حتى لم يعد الإنسان العادى المكافح بقادر على ضمان الكفاف من العيش الكريم إلا بمشقة وعسر .

وهذا الإنسان العادى (والأديب أو المفكر أو المثقف مشمول بتلك الصفة) لا يكفّ ــ منذ استيقاظه فى الصباح على انقطاع الماء فى الحنفية ، وحتى همود جوارحه المكدودة فى فراش الليل مع انقطاع التيار الكهربىّ ــ لا يكفّ عن الدخول فى معارك نفسية واجتماعية تستهلك الشطر الأساسى من طاقته الحيوية ، وتمتصّ أنضر قدراته ، عند محاولة تفهمّ أموره المعيشية العشوائية التعقيد . وإذا تفردنا بالأديب ــ كمواطن واع شديد الحساسيّة ــ فسنجد مسئولياته مركبة ، فهو لا يحمل همّ نفسه وحده ، وإنما هموم مواطنيه ومكابداتهم علىٰ شتى الأصعدة . فهو لكى يكون أديباً ملتزماً ، مطالب بالتفكير الاجتماعى ، واستيعاب مشكلات عصره وأسبابها ، والتعرّف على عوامل الإفساد التى تنخر كالسوس فى مقدرات المجتمع الحضارية ، وتقلّص إمكاناته الإيجابية ، لتغذية سلبياته . لذا ، كان هذا الأديب المستنزف القوى المعنوية ــ وبالتالى الحسّية ــ فى سبيل تيسير بعض حاجات حياته الضرورية ــ التى تتغير استراتيجياتها على نحو عبثى مفترس ــ لا يهمّه كثيراً ما إذا كان عمود الشعر الأثرى آيلاً للسقوط ، أو فى حاجة ــ كأبى الهول ــ إلى ترميم خبراء مصلحة الآثار ، ولا ما إذا كان النقد العربى المعاصر يتعثر فى مطبّات الموضات الأجنبية ، ولا ما إذا كانت البنيوية تحتضر فى سرير بيتها ، أم فى

د. لويس عوض

مستشفى استعمارى يليق بمركزها الأدبى . تصوّروا . . . أن حساسية النقد الزائدة ، أثارت ــ ذات يوم فى الأربعينات ــ مساجلة بين الدكتور مندور ، وأنستاس الكرملى ، وزكريا إبراهيم ، حول وجه الصواب أو الخطأ فى قولنا « عثرت به » ، و « عثرت عليه » ؟؟ .

بالتأكيد أنه لم تكن تتوافر لأصحاب المعارك الأدبية والفكرية ــ فى الأجيال السالفة ــ كل احتياجاتهم المادية والمعنوية ، كى يتفرغوا لمناوشة خصومهم ومعارضيهم . بل على النقيض من ذلك ، كانت غالبيتهم تعانى الفقر ، والحاجة التى قد يصل سوء درجتها إلى أدنى حدّ ، ولكنهم كانوا نتاجاً طبيعياً لجغرافية عصرهم الإجتماعى ، ومناخه الاقتصادى المسترخى . فقد كانت حوائجهم المادية محدودة ، وكانوا قانعين ، ومتحمّسين دائماً ، وطامحين إلى الحصول على لقب البكوية أو الباشوية وهم مفلسون ، ألم يكن شاعر النيل حافظ إبراهيم (بيكا)



العقاد

وهو معسور ؟؟ . . . كما كانوا إيثاريين ، ومجتهدين ، وذوى مواقف تعففية رومنسية يضرب بها المثل حتى اليوم . ومن ثم ، كانت المعارك الأدبية تشتعلل ، وتتغذى من طاقات عصبية ونفسية موفورة اليقظة ، وليست مستهلكة . ومع هذا ، لم يكونوا على وعى أيديولوجى ناضج بقضايا عصرهم العالمى والمحلّى ، على النحو النوعى والكمّى الذى عليه وعى أدباء هذه الأجيال المتأخرة ، الذين جذبتهم كل النوافذ الفكرية الآنية للتطلع منها ، ولم يعد تطلعهم مقصوراً على المرايا المحلية والتاريخية القومية . ولنستطرد بمثال طرأ فى الذهن ، يضىء جانباً من ذلك :

بعد أن صدر وعد بلفور عام ١٩١٧ ، فاحت رائحة المخطّط الصهيونى العالمى ، تزكم الأنوف وتحشو الرماد فى عيون الحاكمين العرب . وأخذت احتجاجات الجمعيات الإسلامية والمسيحية فى فلسطين تتصاعد ، وتنعقد المؤتمرات الرافضة لتسلل الهجرات اليهودية التى سرعان ما راحت تتدفق فى تزايد ، وتلاحقها البيانات والقرارات والمواثيق والبرقيات التى كانت تصدر عن عشرات الإجتماعات ، وكانت المظاهرات تقرع أجراس الإنذار ، وتنبّه إلى أخطار المؤامرات اليهودية والاستعمارية . ورغم مرور حوالى ثمانية أعوام على تصاعد هذا الهَيَجان الصارخ وتواصله ، ضد المطامع الصهيونية المفضوحة ، توجه أحمد لطفى السيد فى وقار العلماء الأجلاء إلى القدس عام ١٩٢٥ ، مندوباً عن الجامعة المصرية الوليدة ، كى يشترك باسمها فى افتتاح الجامعة العبرية التى أنشأتها الأموال والخبرات الصهيونية العالمية . ولم يكن فيلسوفنا الطيّب يدرك أن تلك الجامعة تهدف إلى ترسيخ الثقافة اليهودية فى فلسطين . . . وطن المستقبل !! . . وبتداعى الأفكار ، تتجلى هذه (الطيبة) ــ غير المبرّرة عقليا ــ فى عدد من مواقف الدكتور طه حسين تجاه تلك القضية بالذات . فقد التزم الصمت ــ شبه المطلق ــ حيالها ، طوال حياته وحتى مماته عام ١٩٧٣ .

وكأن تلك المسألة تخصّ شعباً مجهولاً يعيش فى إحدى جزر المحيط الهادى ، أو كأنها لم تكن هى السبب الأساسى فى انتكاس العوامل الحضارية فى الشرق العربى . ناهيك عن نيّته (التثقيفية)

الشديدة الطيبة التى حملته على قبول رئاسة تحرير مجلة « الكاتب المصرى » (أكتوبر ١٩٤٥ - مايو ١٩٤٨) التى كان يقوم بتمويلها ، وتمويل إصداراتها من الروائع الأدبية العالمية المترجمة إلى العربية ، نفر من أسرة هرارى اليهودية المصرية . وكان هذا النفر من الأسرة يتألف من أربعة أخوة ، لا علاقة تاريخية لهم بالثقافة والفكر كما كان لغيرهم من بعض اليهود . وإنما كانوا مجرد تجار ووكلاء لشركة رمنجتون للآلات الكاتبة[1] . ويقيناً ، كان هؤلاء الأخوة الأربعة يدركون أن تأسيس دار للنشر ، والتعاقد مع الدكتور طه حسين كمستشار لها ، وأن إصدار مجلة ثقافية فى مصر - وفى تلك الفترة بالذات - ليس مجالاً حقيقياً لاستثمار المال وتحقيق الأرباح . . كما كانوا يدركون أنهم ليسوا غيورين حمقى ، أو مسئولين بُلْهاً عن حال الثقافة العربية ، كى يُسارعوا إلى التضحية من أجل تطويرها والنهوض بها . وإنما كانوا يدركون - فوق كل هذه المدركات البدهية - أن الصراع العربى الصهيونى قد وصل ذروة احتدامه السياسى والعسكرى ، وأن التنظيمات الإرهابية الصهيونية تقوم - فى نشاط - بمصادرة الأراضى الفلسطينية وإبادة أصحابها ، والمتصدّين لهم من العرب ، وأنه لابد من استقطاب جانب ضرورى من عمداء الأدب ، واستيعاب بعض فحول الثقافة ، فى مصر والعالم العربى ، ومحاصرتهم بعيداً عن السياسة داخل دائرة مغلقة للترهب باسم نشر « الثقافة الرفيعة » المحايدة ، والتعفف عن الانشغال بما يدور على أرض الواقع من مجازر ، وأكاذيب ، وألا عيب (عالية) المستوى من القذارة والظلم . إن شرح مفردات بيت من الشعر لشاعر جاهلى مغمور - فى نظر تلك المجلة المتسامية - أو ترجمة رواية لأندريه جيد ، أو لأوسكار وايلد ، أهم وأجدى فى تأدية وظيفتها من نشر قصيدة تندّد بمذابح اليهود ، أو نشر دراسة عن حقوق الإنسان فى وطنه . وبهذا ، تكون المجلة قد نجحت - فى جانب ما - من تعطيل بعض الفكر المتمرد ، وترويضه فى البرج العاجى ، كى يشارك فى تلهية الوعى العربى السياسى . وسرعان ما اجتازت إسرائيل مرحلة المخاض فى سلام ، وولدت - كالقتاد - تحت جفون كل العرب ، مع صدور آخر عدد من مجلة « الكاتب المصرى » فى مايو ١٩٤٨ . . . و واحسرتاه !!

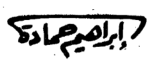
أما أديب عصرنا الحالى المتضخم بشتى الصراعات ، فإنه يدرك - بدرجة ما - أبعاد حقوقه السياسية والأقتصادية من خلال تنامى وعيه بحقوق مجتمعه المرتبطة بمشكلات قومية وقضايا عالمية . . ومع تميّزه عن أسلافه بهذا الوعى ، أصبح أكثر واقعية منهم ، وأكثر براجماتية ، ولكنه أكثر تغرّباً عن محيطه وعن نفسه ، وأكثر عرضة لعمليات الإفثاء ، واستنفاد الطاقة بسبب فوضوية التركيب الطبقى ، واضطراره إلى الدخول فى معارك معيشية متسلطة تجاوزت اللا معقول ، مما يخلخل جذور انتماءاته . ومن هنا ، لم يعد من الغريب أن يلجأ أستاذ جامعى كبير (صاحب) أربعين مؤلفاً فى الفكر والفلسفة ، إلى توسيط كوافير (صاحب) عدد ضخم من الباكوات المالية ، لدى بائعة كوارع وكرشة (صاحبة) عدد من الأرانب المالية ، لتتساهل معه فى دفع خلو رِجْل لاستئجار شقة فى إحدى عماراتها الضخمة ، كى يسكن فيها ابنه المتخرج حديثاً فى جامعة كمبردج وتخصّص فى كمياء الذرة . . ولم يعد من الغريب أيضاً ، أن نجد أديباً كبيراً قد تزلزل يافوخه ، وارتبك حماسه بسبب تعسّره فى الحصول على زجاجة زيت ، أو على صابونه وجه اختفت منه داخل مغارات كبار التجار السّرية ، ومن ثمّ ، لا يُسعده أن يتصدّى على نحو انفعالى حماسى متكامل ، للدفاع عن المتنبى إذا ما استنكر عليه نويقد متعالم كل أشعاره ، أو إذا ما علم أن بواب إحدى العمارات (الفتوة) قد نسب إلى نفسه تأليف موسوعة « العقد الفريد » ، أو أن أشعار أحمد شوقى التى كتبها بخط يده ، يشتريها بائع طعمية من (معلم) سرّيح روبابيكيا . وليترك كل ذلك لمحررى أبواب الحوادث فى صحافات الإثارة والتندّر .

ومع هذا ، فقد تشتعل - فى وقتنا الحالى - نيران معركة أدبية ، ولكن سرعان ما يحاصرها رجال الإطفاء فتخبو سريعاً ، دون أن يقع فى ساحتها ضحايا أو جرحى ، وأنما تتناثر فى جانب منها ردود فردية مقتضبة ، وأشباح متلصصة تهدّد المصالح الشخصية بالضرب وإخماد الأنفاس ، بينما القلّة من المتفرجين يبدون حيارى محبطين ، لأن أذهانهم لم تتشبّع بحصائد علمية تقدمها - عادة - المعارك ، ولم تتح لهم فرصة تفريغ الشحنة السّادية . فقد اكتفى صاحب وجهة النظر المعتدى عليها دون حق ، بالصمت ، أو بهزّة لا مبالية من كتفه ، أو بعبارة مستلطفة يوجّهها إلى طالب مصادمته ، وهى « الله يسامحك » . وبهذا ، تنتهى القضية ، بينما الأمر يبدو فى حاجة ملحّة إلى التحدّى ، وتبادل إلقاء القفّازات فى الوجوه ، تمهيداً للالتحام وحرب الاستنزاف الطويلة والمسبِّب الأساسى لهذه السلبية الثقافية ، هو - بالطبع - المناخ المادى المشحون بكل أنواع الأزمات ، التى تُعرقله نفسيًّا عن الدخول المتحمس فى مساجلة طويلة المدى ، سواء كان هذا الدخول بالإسهام الدراسى المباشر ، أو حتى لمجرد الفرجة والترويح . .

لقد أصبح الأديب إنساناً غير صالح تمام الصلاحية للاستهلاك الثقافى . . لأن معاركه الفكرية المرجوّة ، لابدّ وأن تنبثق وتترعرع - على نحو طبيعى - فى تربة خاصة ، أعدّتها ومهّدت لها ظروف اجتماعية موائمة ، غير مفتتة الأيديولوجيات السياسية والاقتصادية ، ولا متجانسة القيم . .

فهل بعد هذا ، تُطالبَ مجلة « القاهرة » بأن تثير معارك أدبية سليمة النفس والبدن ، بين المبدعين ، أو النقاد ، أو المثقفين - ولو على نحو مفتعل - حول أدبية الأدب ، وفنية الفن ، وأرضية الأرض ، ومائية الماء ، وبغلية البغل . . . ؟؟ الخ . أو حول ما إذا كان حرف السين فى كلمة « سرعان » ، مرفوعاً كما ينطقه بعض مذيعى التلفاز ، أم أن صحة نطقه تكون بالفتح كما ينطقه البعض الآخر منهم ؟؟ . .

وحتى نتجنب الدخول فى معركة فرعية تولد ميتة ، وتوهن القوى المنهوكة ، نقول - مسلّمين - بأن نطق حرف السين فى كلمة « سرعان » يصحّ فيه الرفع ، والفتح . . بل والجرّ أيضاً ◆



(١) د. لويس عوض . جريدة الأهرام ٢٠/٢/١٩٦٨ .



دراسة

الشك من الغزالى إلى ديكارت

د . يمنى طريف الخولى

٦ ● القاهرة ● العدد ٨٥ ● ١ ذو الحجة ١٤٠٨ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٨ م ●

الأساس العميق الذى يكمن خلف هذه المقالة ، والدافع إليها والهدف منها ، إنما هو الدفاع الخالص المخلص عن مسلمة تلزم الباحثين على العموم ــ وباحثى الفلسفة على أخص الخصوص ــ ومؤداها أنه بالنسبة للمعالجة المتكاملة للأطروحة فإن مناهج التتبع التاريخى ضرورة لا مندوحة عنها ، ومناهج المقارنات من أجدى السبل لتقييم الأطروحة .

وكما هو معروف ، كان الشرق الإسلامى مركز الإشعاع الحضارى فى العصر الوسيط . وكان المعلم المميز له عن الغرب المسيحى أن فلاسفته وعلماءه اهتموا بالطبيعة والبحث فيها وهذا لأن الإسلام أكثر واقعية وعقلانية ، فلم يرَ فى الطبيعة المادية مجرد مصدر لكل إثم ودنس وخطيئة ، ولا فى الاقتراب منها ومحاولة العلم بها عاراً وشناراً لايدانيه إلا الساقطون . لذلك فبينما كان العلم بالطبيعة المادية يغط فى ثبات عميق مع الغرب المسيحى ، كان فى يقظة وتألق مع الشرق الإسلامى . وكان رجالاته ــ كما يقول الفيلسوف الأعظم برتراند رسل ، فى كتابه "Scientific Out-look-P 21-22" ــ يقومون بمهمة تنفيذ

الغزالى ..

التقاليد العلمية ، والإضافة إلى مسيرة الحضارات الأسبق ، وأهمها الحضارة الأغريقية فى تفاعلها المثمر مع الحضارة الإسلامية . وكان لدى العلم فى الشرق الإسلامى المثلبة التى تناقض مثلبة الأغريق . إذ بينما اهتم الأغريق بالقوانين شديدة العمومية ، نصبت بحوث علماء الطبيعة العرب أكثر على الوقائع الجزئية ، دوناً عن محاولة استدلال القوانين الكلية والنظريات العمومية ومع هذا ارتكزت بحوثهم على أسس وقواعد واستبصارات منهجية جديرة باهتمام المعنيين بأصول البحث العلمى .

والخلاصة أن التتبع التاريخى سوف يميل إلى صالح الشرق الإسلامى ، ميلاً طبيعياً تلقائياً موضوعياً ، تفرضه طبائع الأمور ومقتضيات البحث . فلماذا تفسد كل هذا باستطاعات عاطفية وانحيازات وتهويلات انفعالية وتهاويم ، تخرج بنتائج عجلى وسطحية ، مبتسرة وشائهة ، تضر ولا تنفع ؟ ! ومتى نتحمل من مسئولية المنهج ــ منهج التتبع التاريخى وكل مناهج البحث فى تآزرها وتكاملها ــ بكل ما تقتضيه من موضوعية ونزاهة ودقة وجدية وتشدد ؟ ! ولتخرج فى النهاية نتائج مدروسة رصينة تستوقف الجميع مهما كانت مشاربهم ونزوعاتهم العاطفية ــ متى يحدث هذا فى صورته المثلى أو على الأقل المنشودة ؟ ! متى . . وكيف . . ولم ؟

★ ★ ★

إن هذه التساؤلات قد أصبحت تلح على الذهن إلحاحاً ممضاً . وهذا بسبب ما استشرى وذاع الآن من محاولات التهميس على الفكر الغربى الحديث ، وكأن مهمتنا قد أصبحت هى فقط رده ــ جملة وتفصيلاً إلى أصول من الحضارة الإسلامية فى العصر الوسيط .

ولا معنى لأن نتساءل ما جدوى هذا الأسلوب الذى لن يزيد واقعنا ولن ينقص الفكر الغربى شيئاً ؟ بل السؤال الآن : ما دوافعه ومبرراته ؟ وما دلالته أن الحرص على الا يصح إلا الصحيح ، نشداناً لعقلية قومية أمتن أسساً وأكثر ثراء ، هو ما يدفعنا إلى طرح هذا السؤال بجرأة وقسوة وصرامة . لاعسانا أن نقف على مدى خطورة هذه الحمى التى طغت وبغت على تفكيرنا وبفعل عوامل كثيرة ــ منها مغازلة الدول البترولية ــ أصبحت وباءً يفتك

بجهودنا وينذر بأوخم العواقب ، ومنها التشويش على رصيدنا التاريخى ودورنا المثبوت فى إحداث النهضة الأوربية خصوصاً ومواصلة مسيرة الحضارة الإنسانية فقد قام التراث الإسلامى ابان النهضة بدور محورى وجوهرى فى إثراء الواقع الأوربى وتهيئة مناخه لخلق إبداع أفكار جديدة ورائدة صنعت العصر الحديث ، فى المرحلة التالية لعصر النهضة . وعلى هذه الأفكار الجديدة الرائدة تنصب — عادة — تعاملاتنا الهوجاء الرعناء الكفيلة بالشوشرة على دورنا التاريخى .

وقد أبدى الرعيل السابق من جيل الرواد فى الحضارة الحديثة ، بغية انتشالنا من وهاد التخلف بتمهيد الطريق للانفتاح عليها بلا وجل ، بل بقدم راسخة فى ماض ثرى ، وبوشائج مع العقيدة الدينية التى تحتل منا جوهرة القلب . وكانت محاولاتهم تتم بتبصير وترو ، تأتى فى بعض الأحيان ملاحظات هامشية ، وفى معظمها لا تغفل الفوارق بل التناقضات بين بنية الفكر فى العصور الوسطى وبنيته فى العصور الحديثة . .

***

أما الوباء الذى اجتاحنا الآن فقد أصبح يدفعنا فى هذيان محموم إلى المصادرة على كل ما يمكن ، وأحيانا ما لايمكن من محاور الفكر الغربى المشكلة لبنية الحضارة الحديثة وردها إلى ما يشابهها من مكنونات تراثنا . والحصيلة طوفان هادر من تناول الأفكار بالشبه واغفال تام لقوتها المنطقية — أى لمحتواها المعرفى وأسسها المنهجية وعلاقاتها النسقية وتوقعاتها المستقبلية . أى باختصار إغفال ما يمكن أن يفيدنا حقاً من مضمون الفكرة ويمكننا من البناء عليها والإضافة إليها ، إن كنا ننشد إلى ذلك سبيلاً .

ولكن يبدو وأننا لا ننشد إلا إثبات أن منظومة العصر الحديث مجرد إعادة صياغة لمنظومة العصر الوسيط ، ولا جديد تحت الشمس أو على أوسع الفروض استئنافاً لطريقها ، ولا تطورات ثورية تجعل مصادرات ومناهج تذوى لتحل محلها أخرى أكفأ وأقدر على الاستمرار وكأن المسار الحضارى مسألة تراكمية كمخزن بضائع يتضخم مع الأيام ، إن لم يكن الأمر مجرد إعادة ترتيب لمحتوياته .

ولما كانت مقولة التقدم الحضارى ودورانه وجوداً وعدماً مع الإبداع والإضافة الجديدة مسألة أوضح من شمس النهار ، وجدنا أن تلك المحاولات الباحثة عن التشابهات لن تلبث إلا مركب فقص تفاقم أمره حتى أصبح سمة من سمات الشخصية ، نتصرف على أساس منها . ذلك أن الحضارة الحديثة قد بدأت وتنامت فى وسط وغرب أوربا ، فلم تكن نبتة حقولنا ولا نحن صانعوها هذا صحيح . ولكن هل ايقنا من العجز عن الإضافة إليها — كما فعلت دول فى شرق أوربا وشرق آسيا — وأصبحنا نتصرف على أساس التسليم النهائى بهذا العجز ، فلا نجد رداً للاعتبار إلا بتوجيه الأنظار المبتسرة إلى الوراء . كل هذه الجهود المستميتة فى إندفاعها إلى الوراء لا تفعل أكثر من التأكيد على الحاضر وفقدان الأمل فى المستقبل ، وكأنها القسم العظيم على أننا لا ولن نملك شيئاً فى هذا وذاك ، وكل ما لنا هو فقط ما يحتويه الماضى السعيد . فتغدو مهمتنا المقدسة البحث عن التشابهات الظاهرية بينه وبين الأفكار الرائدة التى صنعت الحضارة الحديثة .

ومن عجائب الأمور الا يترك هذا التعامل «بالشبه» للعامة ، بل يسارع أساتذة كلية العلوم للتأكيد — مثلاً — على أن نيوتن لم يأت بجديد ، بل يردد ما قاله الهمذانى من أن الأرض كحجر المغناطيس تجذب قواه الحديد من كل جانب ، وما قاله الخازن من أن هناك علاقة بين السرعة والمسافة والثقل !! ومثل هذا فى كل نظريات العلم تقريباً بدء من الرياضة البحتة والفلك وانتهاء بالنفس والاجتماع !

فهل فات أساتذة العلم أن فرض الجاذبية لنيوتن — الذى اخترناه مثلاً — ليس مجرد حل لمشكلة سقوط التفاحة كان يمكن أن نجده مع الهمذانى والخازن . بل تكمن قيمته فى أنه جمع بين الخطوتين السابقتين عليه فى علم الفيزياء الحديث : الخطوة الفلكية التى انجزها كبكر البولندى (١٥٧١ — ١٦٣٠) حين وضع قوانين حركة الأجرام فى السماء والخطوة الثانية التى انجزها جاليليو الإيطالى (١٥٦٤ — ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاة التى انجزها جاليليو الإيطالى (١٥٦٤ — ١٦٤٢) حين وضع قوانين حركة الأجسام على الأرض . وجاء فرض الجاذبية لنيوتن الانجليزى فى عام ١٦٨٧ ليجمع الحركتين السماوية والأرضية معاً . فيضع لأول مرة فى تاريخ الفكر البشرى نظرية واحدة تحكم كل وأية حركة تدركها الحواس فى هذا الكون . وكانت نظرية نيوتن بقوانين ينها الثلاثة هى «النظرية الفيزيائية العامة» أى تضع الأسس والأطر لنسق العلم الفيزيائى ، والذى يضع بدوره — نظراً لعمومية الفيزياء وشموليتها وتربعها على قمة العلوم الاخبارية — الأطر العامة لنسق العلم ككل . وعلى أساس هذه الأطر النسقية التى أحكم نيوتن صياغتها ، كانت نشأة ونمو سائر أفرع العلوم الحديثة الطبيعية والإنسانية ، فى مسيرتها الظافرة التى امتدت حتى نهايات القرن الماضى وبواكير القرن العشرين ، حين تفجرت ثورة الكوانتم والنسبية التى أصبحت هى النظرية الفيزيائية العامة فأقيم نسق العلم على أسس ومصادرات مختلفة .

فهل نحن واجدون كل هذا مع الهمزانى ؟ وهل يجدينا فضلاً عن أن يغنينا تكريس الجهد للبحث عن تشابه ما بين قول للخازن وقول لنيوتن ؟!

وطبعاً أهل العلم أعلم بتفاصيل القوى المنطقية للنظريات العلمية ، ولكن تكالبهم قبل غيرهم على الهرولة وراء هذه التشابهات يضع الأصبع على موطن الداء . ويؤكد أن المسألة لا علاقة لها بمناهج التتبع التاريخى الضرورية ، ولا حتى بأننا قوم ارستقراطيون — بالمعنى البائد للارستقراطية — يهمنا الأصل والحسب والنسب أكثر من تقييم الشخص ذاته . بل المسألة محاولة يائسة بائسة لإقامة شىء من الوصال الفارغ مع روح عصر أفلتت منا ، وتعملقت علينا . فهو عصر اتسم بالعلم وأصبح كل ما لايتشح بمسوح العلم ، لا يحظى باحترام أو حتى اعتراف الدهماء . لذلك نجد أن جل الجهود الرامية إلى تلك التشابهات تتمركز حول العلم ونظرياته ومناهجه وفلاسفته .

فتأتى أستاذة ذات حيثية فى الفلسفة وخصوصاً الإسلامية ، وتؤكد بنبرة الواثق أن فرنسيس بيكون نقل كتابه «الأورجانون الجديد» عن كتابى ابن تيمية «الرد على المنطقيين» و«نقص المنطق» على أساس أن كليهما نقد أرسطو . فهل نقد أرسطو كل شىء أو حتى أهم شىء ؟ لقد كان منطق أرسطو العقيم الذى يقتصر على استنباط قضايا جزئية من قضايا كلية ، ولا مساس بالواقع ولا جديد ، معتمداً طوال العصور الوسطى كمنهج البحث . وكان أغلاق أبوابها وفتح باب العصور الحديثة رهينا

بالثورة عليه والتحرى عن مناهج أخرى للبحث . لذلك دأب فلاسفة القرنين ١٦ ، ١٧ ـ ومنهم بيكـون ـ عـلى استهـلاك أعمالهم بنقد أرسطو .

فلماذا لا يعنينا إلا التشابه بين ابن تيمية وبين بيكون بالذات ؟ ذلك لأن بيكون اقترن اسمه باعتماد التجريب الحسى منهجاً ، ومن ثم بحركة العلم الحديث . هذا فضلاً عن الخلل الذى ينطوى عليه البحث عن مجرد التشابه فقد نقد بيكون ومعاصروه المنطق الأرسطى لأنهم فى حاجة إلى مناهج أخرى أكفأ وأكثر فعالية . أما ابن تيمية فقد نقده لأننا لسنا فى حاجة إلى أى منهج أو منطق ، ويكفينا « موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول » ، وبالتالى يخرج إلى دعواه السلفية التى تروم حصر الحضارة الاسلامية فى آل البيت والصحابة والتابعين ورؤى الفقهاء المحدثين أمثال أبى حنيفة والشافعى ومالك وأبن حنبل .

إن الإمام الصادق الجسور الباسل ابن تيمية ، الكفيل بتلقين البشرية درساً فى ألا يخشى فى قول الحق لومة لائم ، لديه ما يشرفنا ويجدينا أكثر الف مرة من تلفيق تشابهات ظاهرية تجعله أصل فلسفة بيكون ـ هذا المرتشى الغادر المنافق الوصولى السيء السمعة ، والذى اقترن اسمه بمنهج العلم الحديث بكثير جداً من التجاوز والتسطيح اللذين كشفت عنهما الدراسات المنهجية المعاصرة ـ خصوصاً أبحاث كارل بوبر .

أما المثال الأنكى فهو فى انكار الغزالى للحقية وللعلية فى الطبيعة لأنها تؤدى إلى الكفر وإنكار معجزات الأنبياء كقلب العصى ثعباناً والاقرار بفاعلية للأحداث مشاركة . وقال الغزالى بالاقتران ـ كاقتران الأكل بالشبع والماء بالرى ـ كبديل للعلية . وجاء الأب نيقولا ما للبرانس ، هذا الراهب الذى يعد من أهم فلاسفة فرنسا فى النصف الثانى من القرن ١٧ ، دفعه اخلاصه لدينه ايضاً إلى انكار الحتمية والعلية ، و القول « بمذهب المناسبة » كبديل ولم يهتم أحد بالتقارب بينه وبين الغزالى والأشاعرة ، أو برد «المناسبة» إلى «الاقتران» فى حين فرسان الكوانتم والفيزياء الذرية التى نقضت العلية فى الطبيعة وقوضت حتمية نيوتن !!!

على أن الغزالى يحتاج منا لوقفة خاصة . إنه فى واقع الأمر مصدر الشرارة التى أثارت موضوعنا ومحور البؤرة التى يشع عنها حديثنا . وذلك بسبب تدفق المحاولات التى تقطع بالتشابه بينه وبين ديكارت ، وتجعل الأخير عالة عليه ، وبالتالى تغدو الفلسفة الحديثة بجملتها هكذا .

***

وقد كان الإمام أبو حامد الغزالى (٤٥٠ ـ ٥٠٥) = ١٣١٨ ـ ١٣٦٨م) ـ رحمه الله وإيانا ـ مهرجان الفكر الإسلامى . تلقى فيه الشكية مع القطعية ، والكلامية الأشعرية مع الفتاوى الفقهية ، والآراء الفلسفية مع التسفية للعقل والعقلانية ، والدراسات المنطقية مع المواجد الصوفية ، وأشياء أخرى كثيرة . وإلا فهل كان بالقليل سيضع صك الختام على صحوة العقل فى الشرق الإسلامى ؟!

وليس الأمر مجرد المراحل التى مر بها تفكيره ، ولكن لأنه فى مؤلفاته الكثيرة (ثلاثمائة) لا يتحرج من طرح آراء متناقضة . وفى عين الوقت يصر على تمسكه بعملين سابقين له يحويان رأيين متناقضين !! وفى مسائل كثيرة ، أشهرها مشكلة الذات والصفات (أى علاقة الذات الألهية بصفاتها المنصوص عليها فى القرآن الكريم وهى العلم والقدرة والسمع والبصر والكلام والحياة والإرادة .

وترجع كثرة أعماله ـ فضلاً عن الاسترسال فى الكتابة ـ إلى تكرار غريب ، يجعل تتبع أعماله يورث ملالة لا يطيقها إلا أولو العزم فى البحث . كما أن بعض أعماله مجرد تلخيص للبعض الآخر . وان كان كثيراً يكرر ما قاله فى عشرات الصفحات فينقلها جميعاً بنصها وحرفها ، ولا يكلف نفسه عناء تلخيصها أو حتى تنقيحها . وتوحى كل الدلائل بالنفى البات لمسألة أنه كان يراجع كتاباته .

والذى يعنينا الآن هو شكه الشهير . فقد جاء فى القرن الخامس الهجرى ليجد الحكام السلاجقة الطغاة المستبدين ـ كالعادة ـ يتذرعون أمام الجماهير بالشريعة والدين . فيدعون أنهم بعيدون عن الأطماع الشخصية ، ولا يحاربون الدولة الفاطمية الشيعية فى غرب حدودهم إلا لأنهم يهدفون إلى إقامة الحكم السنى ونشر المبادىء السنية . وفعلاً انشأوا مدارس كثيرة لها . فقويت الصلة بين الحكام ورجال الدين . وأصبح فقه السنة هو أقرب السبل إلى الجاه والتقرب من السلطان . ووقف الحكام ورجال الدين فى جبهة واحدة ، ليواجهوا عدواً مشتركاً لا يقنع بظواهر الدعاوى ـ هو الفلاسفة والمعتزلة . ونجم عن هذه المواجهة أن العامة اتخذت من التكفير والزندقة سلاحاً تشهره فى وجه مفكرى العصر وفلاسفته لحسم أى نزاع شخصى . فراجت الفتنة والدسيسة مما دفع أرباب الفكر إلى كتمان آرائهم ، أو قصرها على الخاصة أو نشرها تحت ستار وكنتيجة للتقاذف بالتكفير شاع التفسخ الدينى والانحلال الخلقى . وكما هو مألوف . كان كل فريق فى خضم هذا المعمعان يؤكد أنه وحده صاحب الحق فى الممض الدارين ، وأصحاب كل الفرق الأخرى فى غمى يعمهون .

ومن جراء هذا الجو المتنازع المضطرم حل بإمامنا الغزالى محنة من الشك الممض العنيف : فأى الفرق على حق ؟ وبأى ميزان يوزن هذا الحق ؟ وبلغ شكه حداً أورثه أزمة طاحنة عقدت لسانه وأعجزته عن هضم الطعام ، وطرحته فى الفراش شهرين . وأجمع الأطباء على أنه داء عضال لا دواء إلا الفرج . أو كما نقول بالمصطلحات العصرية أزمة نفسية ليس لها علاج اكلينيكى . إلى كل هذا الحد كان عمق وصدق وإخلاص إمامنا فى إنشغاله بالإشكالية الفكرية . بل وإنه بعد هذا خرج لفترة ما من بغداد التى أحرز فيها جاهاً بمنصب التدريس ، خرج منها لا يؤمه إلا نشدان الحقيقة ، هائماً على وجهه ، معرضاً عن الدنيا والمال والأهل والبنين ـ او البنات ، فله ثلاث بنات وولد واحد هو حامد مات صغيراً . وكان قد نهض من الفراش بنور قذفه الله فى صدره ، جعله يثق بالعقل كميزان . مبقياً على شكه فى الموازين الأخرى فى كل الفرق عازفاً على تحديد موقفه من الاتجاهات الأربعة الرئيسية المشكلة لبنية الحضارة الإسلامية : علم الكلام ـ الفلسفة ـ الباطنية أصحاب الإمام المعصوم ـ الصوفية . فأمضى سنوات من التحرى الدقيق عن الأصول والفروع والبحث الدؤوب المستقصى فى أمهات المراجع ، وبصورة تعطينا مثالاً فذاً على جلد الباحث وعزيمته الحديدية . وفى النهاية خرج من شكه بيقين مؤداه أن الصوفية هم فقط الظافرون بالحق والحقيقة فى الدارين .

ولم يكن غريباً أن تنتهى جهود الغزالى العقلية الدؤوبة إلى هذه النتيجة العاطفية ـ أى التصوف فكما هو واضح كانت مشكلة

أساساً نفسية ، ولكن لنفس عملاقة . وهو ذاته قد أكد أن هدفه لم يكن أبداً ــ كدأب الفلاسفة ــ محاولة فهم هذا الوجود فى جدله الصاعد إلى الله والهابط إلى الإنسان ، بل كـان هدفـه نشدان الـطمـأنينـة والسكينـة للحقيقة المطلقة . فوجدها مع الصوفية فى الإنسحاب من شواغل الدنيا والصعود فى معارج السالكين .

وكما هو معروف صب جام غضبـه على الاتجاهات العقلانية حتى فى علم الكلام . فجاء للفلسفة ــ وكانت آنذاك تضوى العلم تحت لوائها ــ وخصّها بحربه الضروس ، كـما يوضـح كتـابـاه الشهيـران «مقـاصـد الفلاسفة» و «تهافت الفلاسفة» واستطاع بكفاءة منقطعة النظير أن يقتلع الإبداع أو حتى الفكر الفلسفى من المناخ الشرقى . ونـظراً لتدفق أعمـاله وشيـوع صيته وقـوة شخصيتـه الفريـدة حقاً استـطاع أن يمثـل منعطفاً جذرياً فى الحضارة العربية هو إنهاء صحوة العقل فيهـا ، واستدراكهـا بترانيم التصوف إلى غياهب الانسحـاب والخمول والتواكل ، والليل الطويل الذى اقبلت عليه فيما بعد .

مع هذا تبقى نقطة جديرة بالاعتبار هى الشك المفضى أو المتخذ طريقاً ومنهجاً إلى اليقـين ، وهو مـا أصبح يسمى فيـما بعـد «بالشك المنهجى» ، ليقـابل الشـك الذى يعنى اقتصار المفكر على تعليق الحكم ، أى التوقف عن اصداره . فيبدأ المفكر شكاكاً وينتهى شكاكاً ، ويغدو الشك ــ بحيثياته ومبرارته وموضوعـاته ــ هـو كل مـذهبه . وهذا هو الشك المذهبى .

ومع القرن السابع عشر أتانا الفيلسوف الفـرنسـى رينيـه ديكـارت (١٥٩٦ ــ ١٦٥٠) ــ أبو الفلسفة الحديثة ليضع نسقاً فلسفياً هو الأساس الذى بنى عليـه الفكر الغربى الحديث . ولما كان ديكارت اصطنع شكاً منهجياً ــ أى مفضياً إلى اليقين ــ فقد تـدفق طوفـان الـدراسـات التى تؤكـد أن الغزالى هو الأب الحقيقى للفلسفة الحديثة ، وأن ديكـارت اقتبس منـه الفكــر الغـربى الحديث . وها هنا التمثيل العينى لما أسميته فى بداية المقال «بالتعـامل بـالشبه وإغفـال القوة المنطقية للأفكار» . وتوضيح هذا فيما يلى .

***

اعتمـد ديكـارت فى تـأسيسـه للفكــر الحديث على شك مفض إلى اليقين ولكن لم يكن مأخوذاً من شك الغزالى ولاشبيهاً له بحال . فصحيح أن الأمر لا يخلو من بعد نفسى ــ شأن كل إبداع أصيل فى الفن أو الفلسفة أو العلم ــ ولكن لم يدفع ديكارت إلى الشك حيرة بين الفرق ، بل قرار إرادى وعـزم أكيد عـلى أن يقيم النسق الحـديث للعقل الحديث فى العصر الحديث .

لذا لم يكن موضوع شكه ما قالتـه هذه الفرقة أو تلك ، بل اراد أن يبدأ من البداية المطلقة ، فجعل يشك فى كل عناصر العقل عـلى الإطـلاق : بمعـطيـات الحــواس ، والأشيـاء العامـة مثل الأجسـام والـرؤس والجبـال . . والعناصـر العامـة كالامتـداد والعدد والكم والزمان والمكان . . . وكـل شىء حتى بـديهيات الحسـاب والريـاضـة والمنطق . . . . وطبعاً شك فى وجود العالم ووجود نفسه . . . الخ ولكن حتى إذا شك فى أنه «يشك» فهذا « شك » ــ أى تفكير . فخـرج من شكه بـاليقـين الشهيـر : «أنـا أفكر ، إذن أنا موجود » ــ أى اليقـين من وجود الأنا المفكـرة العارفـة . ومنه خـرج بيقين وجود الله ، ثم يقين وجود العـالم . بهذه اليقينيات الثلاثة اكتمل الإطار العـام ليحوى تفصيلات الفلسفية الديكارتيه التى أصبحت بدورها أساس الفلسفية الحديثة .

والهرولة وراء التشابهات السطحية تجعلنا نتصـور أنها أصبحت هكذا بسبب الشـك المفضى إلى اليقين ، الذى أفسح لها المجال وجعلهـا تنفرد بـه . خصوصـاً وأن الشك اقترن بمنهج ديكارتى له أهمية وأدى إلى نشأة الهندسة التحليلية .

ولكن لم يكن الشـك الديكـارتى مجـرد إفسـاح للطريق ، بل تحـويلاً لمسـار الفكر البشـرى : ذلك أن مـوضوعـات الفلسفة ثلاثة : نظرية الوجود ــ نـظرية المعـرفة ــ نظرية القيمة ، وتحتها تندرج كل تفرغات وتخصصات الفلسفة العديدة . ولما كانت القيمة تقاطعاً بين المعرفة والـوجود وتمثيلاً لعلاقة الذات العارفة المفكرة بهذا الوجـود ورؤ يتها له واسقاطها عليه ، كان الـرأى عنـدى أن المعرفـة والوجـود هما فى خـاتمة المطاف المحوران اللذان لابـد وأن يـدور حولها أى جهد للعقل البشرى . فلابد وأن يرتكز على أحدهما ، ومنه ينظر فى الآخر .

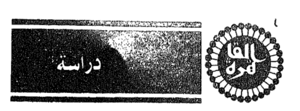
وقد كان الفكر فى العصر الوسيط يرتكز أسـاسا عـلى محور الـوجود ، فمـوضـوعـه الأساسى هو : «الوجود بمـا هو مـوجود ، ومنه قد ينتقل إلى مشكلة المعرفـة ، وحين جعـل ديكارت من الأنـا العـارفـة اليقـين الأول . أى النـواة أو الأساس الـذى يبنى عليه سائر النسق ، كان بذلك يحدث نقله جوهريه للفكر البشرى من محور الوجود إلى محـور المعرفـة ، ومن العصـر الـوسيط إلى العصر الحديث فهل فعل الغزلى مثل هذا بشكه . لقد أصبـح ديكارت أبـاً للفلسفـة الحديثة . فقـد دارات جملتها حـول رُحى المعرفة ، وأصبحت من رأسها حتى أخمص قدميها فلسفة معرفية أولاً وقبل كل شىء ، لا تنظر ابداً فى الوجود إلا كما يبدو وللذات العارفة . وكان هذا من العوامل التى هيأت المناخ الغربى لنشـأة ونمو العلم الحـديث . وإن كان اغفالها لمحور الوجود قـد أدى فى النهاية فى القرن ١٩ ــ إلى مشاكل وأزمات كثيرة . على أيـة حال ، لسنـا الآن بصدد تقييم الحصيلة التاريخية لفلسفة ديكارت .

***

ولكننا كنا منذ البداية بصدد التحذير من جنوحات الأوهـام . إنها تحول بيننـا وبين التعامل المثمر المفيد مع الأفكار الحـديثة ، وبغير أن يجنى بميراثنا التاريخى العظيم منها شيئاً وهو فى غنى عن أية ادعاءات زائفة . بعبارة أخرى كنا بصدد الدعوى إلى منهجية الدراسات خصوصاً التاريخية والمقارنة لأنها سبيل إلى إثراء واقعنا .

وحين نثرى واقعنا ببحوث رصينة محيطة بالتتبع التاريخى للعقل البشـرى ، سنتعلم درساً غاب عنا كما يغيب ضوء الشمس عن المغـرمين بـاسدال الستـائر الكثيفـة عـلى نوافذهم . سوف نتعلم من تاريخ العلم أن الحقيقة لا وطن لها ، ومن تاريخ الفلسفة أن القيمـة لا وطن لها ، إنها ميـراث إنسانيـة الإنسان حيثما كان . وعسانـا أن نهدأ بالاً بعض الشىء من المشكلة التى شغلتنا أكثر كثيـراً ممـا ينبغى ، مشكـلة الأصـالــة والمعاصرة ، أو التوفيق بين القديم الموروث والحــديـث المجلوب وكـأنهما غـريبـان متنافران ، لن يلتقيا إلا بجهاد المستبسلين .

حين يحدث هـذا وذاك سنعرف طـريق الإبداع والإضافة الجديدة . وسوف يمثـل الإبداع طوق الانقاذ الحقيقى وبعث الحياة لحاضرنا الراهن ، حـاضرنـا الذى وسمـه الـذبـول والاصفــرار ، وأعيـاء الجــدب والإمـلاق وطول الاستجـداء ، سـواء من القديم الموروث أو من الحديث المجلوب . فهـل من عـزم عـلى شق طـريق الابـداع والأضافة لكليهما ◆



مالك الحزين : الحركة وعبور الحواجز
دراسة طوبولوجية

د. شاكر عبد الحميد

مدخـل

يهتم علم الطوبولوجيا Topology بدراسة خصائص المكان التى تظل ثابته حتى عندما يتم تغيير بعض أبعادها وهو قد لا يهتم بالحجم أو الشكل أو المساحة أو المسافة أو غير ذلك من الخصائص التقليدية للفراغ بل يتناول العلاقات المكانية المختلفة مثل علاقة الكل بالجزء واندماج شىء فى شىء آخر والاتصال أو عدم الاتصال بين المكونات المختلفة للمكان ويدرس كذلك أنماط الحركة داخل المكان سواء كانت هذه الحركة فى اتجاه المكان (من الخارج إلى الداخل) أو كان اتجاهها بعيداً عن المكان (من الداخل إلى الخارج) وكذلك مدى تتابع الحركات داخل المكان أو تزامنها وأيضا أنماط الممرات أو المسارات السائدة داخل هذا المكان ، ويعنى علم الطوبولوجيا النفسية عند كيرت ليفين بالاضافة إلى ما سبق بدراسة المناطق المختلفة داخل المكان سواء المناطق ذات القيمة الايجابية والتى تحتوى على موضوع هدف يخفض التوتر إذا ما دخل الشخص هذه المنطقة وكذلك المناطق ذات القيمة السلبية التى يتزايد التوتر بداخلها ومن ثم يبتعد الفرد عنها ويتجنبها وأيضاً المناطق ذات القيمة المحايدة التى لا يفكر الفرد فى الاقتراب منها أو الابتعاد عنها[١] .

ليس المكان الهام فى الفن هو المكان الفراغى البصرى ثلاثى الأبعاد فقط ، بل الأكثر أهمية هو ذلك المكان السيكولوجى الذى هو تنظيم شامل تؤيده وتساند ذكريات الأفراد فى المكان وخبراتهم فيه وحساسيتهم الشديدة له واحساسهم العميق به[٢] .

وقد يكون هذا المدخل غريباً بعض الشىء فى تناول عمل شديد الخصوبة والثراء مثل رواية « مالك الحزين » لابراهيم أصلان ، لكن الفحص الدقيق لهذا العمل يكشف عن وجود ذلك الهم المقيم والانشغال المسيطر لدى الكاتب فى تعامله مع مكانه الخاص الأثير ، حى « الكيت كات » والرواية تقدم وصفاً دقيقاً لسمات المكان ، وتدخل فى الحوارى الرطبة وتصف الجدران وترسم الأبنية ، تفعل كل ذلك باهتمام وعناية ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللا متناهى للحركة اليومية ، التى تتم فوق هذا المكان ، مسلسل يشمل كل أشكال الحركة من العارض اليومى والبسيط النافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سرد أميناً للحياة اليومية فى (أمبابة) لولا هذه الذاكرة التى تحاول همساً أن تربط الحاضر بالماضى وان تشىء أن الزمن الذى تتم فيه الراوية هو زمن مركب[٣] .

أن تمثيل ممرات الحركة فى الرواية وكذلك مناطق الحركة ودوافعها وتأثيراتها ووسائل العبور من منطقة إلى أخرى وحواجز العبور هى أمور شديدة الأهمية لفهم عالم هذه الرواية .

أن الحركة فى الرواية لا تتم بشكل عشوائى . أو كيفما أتفق ، بل تكون هناك حاجات وتوترات وقوى دافعة وأحداث داخلية وخارجية تؤثر بشكل واضح على طبيعة الحركة داخل العمل ، ولعل أبرز الأحداث التى رصدها فى الرواية والتى تحكمت فى سير الأحداث فيها ما يلى : ـــ

١ ـــ موت العم مجاهد .

٢ ـــ ظهور أنباء عن مجىء الخواجة ديفيد موسى ومطالبته بممتلكاته التى تكاد أن تشمل كل الكيت كات .

٣ ـــ أحداث مظاهرات الطلبة فى ١٩٧٢ ومظاهرات يناير ١٩٧٧ .

٤ ـــ بيع لمقهى المحور الأساسى فى الرواية وبؤرة الأشعاع والانتشار والتجمع لسكان الحى .

وليست هذه الأحداث منفصلة بل متصلة ، بعضها خارجى وبعضها داخلى ، لكنها كلها تنصهر فى بوتقة المكان ، الكيت كات ، مقهى عوض الله ، وهى تنصهر كذلك فى ذاكرة الأشخاص وفى وعيهم الفردى والجمعى بحيث تبدو لنا هدفاً واحداً متصلاً مستمراً تطرأ عليه التغيرات وتحدث له تشكيلات مختلفة لكنه يظل فى جوهره كما هو بانوراما مجسمة واسعة لحى الكيت كات الشعبى ، تزدحم بحشد هائل من الشخصيات ، وتموج بالأحداث المتنوعة التى تعكس واقع الحى الشعبى ومعاناته وأفراحه وشقاوته وفهلونه . وتتدفق بالحياة الفياضة المستمرة ، تنبعث من صفحاتها روح الشعب المستكين ، الوادع ، السعيد ، العنيف ، اللماح ، الأصيل ، القوى ، الذى يمتلك الأصرار والعناد والتكافل والحب والكره والتسامح والقلب الكبير ، وخبرة أجيال طويلة[٤] .

بدأت علامات التغير تطرأ بشكل واضح على ملامح الحى مع موت العم مجاهد مع انتهاء الستينات وبداية السبعينات ، مع الانفتاح ، ومع ظهور تجار السوق السوداء بشكل بارز واستمتاع الناس بالكسل والتراخى ، مع رضاء شوقى وفاروق بالجلوس طيلة النهار على المقهى يشربان الشاى ويقرآن الجرائد ومع اكتفاء المعلم رمضان بالاتجار فى المواد التموينية الخاصة بفرنه فى السوق السوداء واغلاقه لهذا الفرن ، مع رهن الشيخ حسنى لبيته وتعاطيه الحشيش والأفيون بثمنه ، مع رضاء عبد الله بغلبة وذلة وانكساره ، مع كتابة يوسف النجار عن أشياء وعدم كتابته

عن أشياء كان يجب عليه أن يكتب عنها ، مع استسلام الطلاب بجوار الكعكة الحجرية للجنود دون أدنى مقاومة ، مع بيع فاطمة لنفسها لطالب عربى يتركها ويذهب ويجيء وقتما يشاء ، مع شراء المعلم صبحى للبيوت وهدمه أياها ثم بناء عمارات للتمليك ، مع اكتفاء المثقفين بالثرثرة والشرب والكتابة والتعليق ، مع استغراق الأسطى قدرى فى أوهام وعبارات وأفكار وحواجز يختلقها من باطن امسرحيات الكلاسيكية أو من ذكريات الأيام الخالية ، مع ترك الشاويش عبد الحميد لمكان خدمته وذهابه لتعاطى الحشيش مع أصدقائه ، مع بيع المعلم عطيه لمقهاه الذى لم يكن يمتلكه ، مع بيع البيوت الدائم المستمر عبر الرواية وترك كل الأشخاص لمواقعهم وعدم قيامهم بواجباتهم الحقيقية ، مع كل ذلك وبسبب كل ذلك يتغير المكان ويفقد الكثير من خصوصيته ومعناه .

١ ـ أنماط الحركة ومساراتها :

سنكتفى فقط بذكر بعض أنماط الحركة ومساراتها التى كانت تقوم بها وتتحرك من خلالها بعض الشخصيات فى الرواية حتى ندلل على صدق قولنا أن الكاتب يستفيد من الحركة وممراتها ومساراتها وأنماطها فى توصيف مكانة والوصول إلى أعماق أعماق خصائصه .

١ ـ هناك الحركة التى تنقطع وتتوقف بسبب بعض الأحداث بعد أن كانت جوابه جائشة دافقة فالعم عمران ومعه يوسف النجار كانت لهما جولات وجولات قبل موت العم مجاهد لليال طويلة كانا يتركان الجميع ينصرفون بعد أن تغلق المقهى ويذهب كل واحد إلى بيته ويسيران على مهلهما تحت أشجار الشاطىء حتى يصلا إلى كوبرى الجلاء أو كوبرى بديعة كما يسميه العم عمران . . كانا يعبران الكوبرى ويتجهان يسارا إلى شارع الجبلاية حيث البنايات الكبيرة الهادئة فى الناحية اليمنى والمصابيح القليلة بين الأغصان المتشابكة على طول الشاطىء والنور الخفيف على تراب الرصيف الطويل الخالى حتى يصلا إلى كوبرى الزمالك ، ينحرفان إلى مدخله الحجرى المنحوت ، بل الرمادى الغامق ، وتيجان الحديد القديم الأخضر ، الملتمة ، فى قمته ، حول المصباح القمرى المترب كانا يعبران الكوبرى وقد بدأ النهر كاملا ويتجهان يمينا إلى ميدان الكيت كات يفعلان ذلك عندما تكون الدنيا صيفاً ويفعلانه عندما تكون شتاء . ليالى طويلة وحكايات لا أول لها ولا آخر . وفجأة يختل ذلك الشيء الذى كان يحتضر الكلام ثم يموت بينها ، يلتقيان وكأن أحدهما لم ير الآخر من قبل » (ص ٣٧) أن هذه الحركة المستفيضة التى يرصد الكاتب كل تفاصيلها بحذق ومهارة هى حركة تمتلىء بالفرح والتآلف والاطمئنان لكنها تختفى وتتبدد بعد موت العم مجاهد » يحتضر الكلام ويموت ويلتقيان وكأنهما لم يلتقيا من قبل ، ولذلك فان نمط الحركة من الكيت كات إلى الزمالك وبالعكس ومسار هذه الحركة هو أمر هام ـ « حيث كان النهر يبدو كاملا » لوصف حالة التجمع والألفة التى كانت سائدة ، ورغم أن الكاتب يركز على التفاصيل أكثر أثناء مسارهما خارج الكيت كات إلا أن هذا الخارج أيضاً كان يبدو كما لو كان أحد متعلقات الداخل ، جزءا منه ووجها من وجوهه المتعددة بعكس الأمر بعد موت العم مجاهد حيث أصبح التفاوت بين الداخل والخارج أكثر بروزاً ووضوحاً واثارة للقلق والقلاقل ، ان المكان فى الرواية ليس موصوفا أو حتى مقدما من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى وجهة نظر الكاتب ، وانما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه ، والحياة به ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، ان لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية .

٢ ـ هناك الحركة الالتفافية التى تقوم بها أحدى الشخصيات نتيجة أزمة عابرة مرت بها ثم قامت هذه الشخصية بتضخيم هذه الأزمة وجعلها محور حياتها رغم عدم وجود أية آثار لهذه الأزمة إلا فى وعى هذه الشخصية بل وفى منطقة الوهم من هذا الوعى كما فى حالة الأسطى قدرى أثناء أزمتة الوهمية مع زغلول بائع السمين والذى تخيل الأسطى قدرى أنه قد سرق منه رأس العجل الذى اشتراه ليكسب به ود زوجته التى يظن أنها فى حالة أعجاب بالمعلم زغلول ، كان الأسطى قدرى « يخرج من فضل الله عثمان إلى شارع السلام من الخلف حتى جنينة المدير ويمر من عند الراهبات ثم يعبر شارع السودان ويمر من بين اسكان ناصر الشعبى إلى نادى طلعت حرب ويظل يمشى داخل الجنينة المواجهة لكوبرى الزمالك وهو يتفرج على المدخل الجانبى لمسرح البالون حتى يصل إلى طريق النيل ويتجه يسارا ويتقدم عائداً إلى ميدان الكيت كات ، ويقف من بعيد هكذا ويتجه بعينيه إلى هناك » (ص ٣٦) الحركة هناك فيها الرصد لتفاصيل المكان وما يحيط بهذا المكان كذلك ، لكنها لأن الدافع المحرك لها هو ذلك اوهم المسيطر فهى تظل حركة بعيدة عن المكان أو الحركة من الخارج تدور حوله رغم توقها الشديد لدخوله والانصهار فيه .

٣ ـ الحركة الهائمة المبهمة والتى ارتبطت فى حالة شوقى وفاروق بالكسل والتعطل والتبطل والتراخى ، ففاروق « يذهب ناحية نادى ناصر الرياضى فى الجانب الآخر من الميدان ويتبولفى المراخيض الحكومية ثم يعود مرة أخرى ، ويمر على حسنة بائعة الجرائد ، ويأخذ منها الأهرام والأخبار والجمهورية وكل المجلات الأسبوعية ، ويتجه إلى مقهى عوض الله وينظم إلى شوقى الذى يكون قد طلب كوبين من الشاى وجلس فى انتظاره وفى ذلك الوقت المبكر يقوم المعلم عطيه نفسه بخدمتهما . وينصرفان على لقاء الليل بالجوع ويعيدان الجرائد والمجلات إلى حسنة وكانا يظلان حتى ينتصف النهار ويشعران (ص ٢٩) الحركة هنا هائمة مبهمة كما قلنا وبلا هدف ، وبلا رغبة فى فعل شيء ، أستمراء للنوم والكسل والجلوس على المقهى وقراءة الجرائد والمجلات رغم وجود الطاقة والقوة والامكانية والشباب ومعرفة القراءة والكتابة والذكاء والقدرة العقلية التى تظهر فى تصرفاتهما وسلوكياتهما الت يحتالون منخلالها على العديد من سكان الحى ، ونمط الحركة السائدة لدى هاتين الشخصيتين يدل على ذلك الطابع المسيطر من فقدانه الهمة وتبدد الرغبة فى فعل أى شيء .

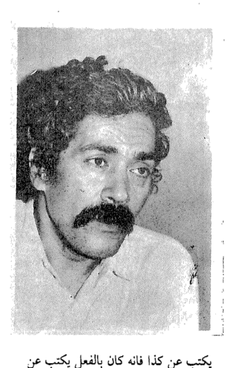
٤ ـ الحركة المتوهمة : وأبرز الأمثلة على هذا النمط هو الشيخ حسنى ، تلك الشخصية الفريدة فى هذه الرواية خاصة وفى الأدب العربى عامة ، هذا الأعمى الذى فقد بصره وأوشك أن يفقد بصيرته ، هذا الرافض لواقعة والرعب دائما فى التهويم والتحقق الخيالى ، هذا الذى ينازع الأصحاء والبصرين ويرغب فى التفوق عليهم ، هذا الذى يحتال على العميان وعلى المبصرين أيضا ، يبيع منزله ويتعاطى بثمنه الحشيش والأفيون ، يركب الدراجة والموتوسيكل ويسابق بهما الريح ، يركب القارب ، ويتزوج أجمل النساء يدرس الموسيقى ويعيش فى مساحة هائلة من الحلم

هذا التوق الجارف الدائم للانفلات من أسر الواقع وقيوده ، والخروج من دائرة الحصار هذا المعذب الساخر المؤرق الوحيد المحتال المتفرد الذى لا يرى إلا من خلال عبد الله ومع ذلك يوهم العميان بأنه يرى كل شىء ، يتصنت ويصيخ السمع ، يتسمع الأصوات ، يسرق البيض ، يعلم أمه قراءة الساعة ، هذه الأم قد ماتت ، لكنها الرغبة العامة مع التواصل مع الآخرين ومع قرين يفتقده ، « لم يحدث أبدا أن الشيخ حسنى قال، صراحة ، أنه يرى ، ولكنه أوحى للشيخ جنيد بذلك لأنه تصرف معه منذ الوصلة الأولى تصرف الرجل الذى يرى . كان يطلب منه أن يصعد أو ينزل أو ينحرف ليتفادى حفرة أو طوبة ، ويتوقف فى الطريق ليصافح الناس الذين يراهم ويعرفهم ، ويقلب له الشاى ، ويصف النساء ، كما كان يقطع كلامه لينظر فى ساعته ويخبره بالوقت » (ص ٢١) انه الحركة الدائمة الموازية لفعل الرفض للواقع واثبات الذات والسعى الدائم نحو التحقق وانتزاع أى شىء يمكن انتزاعه ولو بالتحايل والسخرية ما دامت حياته هو نفسه هى نوع من الانتزاع والسخرية والاحتيال والمرارة الدائمة والاخفاق الدائم

٥ ــ الحركة المتلصصة المتسللة المحتالة : أبرز مثال على ذلك هو « الهرم الأكبر » بائع الحشيش وكما يتضح ذلك فى حركات احتياله على الناس وبيعه المخدرات لهم واحتياله على رجال الشرطة عندما حاولوا ضبطه ذات مرة وتلفيق أحدى التهم له ، وكذلك احتياله على الأسطى عبده السائق واستمالته لزوجته فتحية وشخصيته يمكن أن تستدل عليها من وصف ابراهيم أصلان لحركته أثناء الليل ، فهو يقول فى (ص ٩١) » وأخذ الهرم طريقه مسرعاً إلى شارع مراد ومنه إلى فضل الله عثمان وراقب الطريق من هنا ومن هناك وذهب من قطر الندى إلى حارة توكل القصيرة المظلمة ودخل البيت الذى بعدها وتسلل من أمام الحجرة الأرضية وعبد الله مازال جالساً فى مكانه وسعد الدرج دون أن يصدر من قدميه أى صوت ومشى أمام المرحاض فى الجزء غير المسقوف من السقف ونقر على باب الحجرة المغلقة ثلاث نقرات ثم نقرة واحدة وسمع صوت المزلاج وهو يفتح وأمسك مقبض الباب وأداره ودخل ، وعبد الله مازال يجلس فى مكانه إلى جوار النافذة المفتوحة ويشعر بالألم فى ساقيه » .

حركات المراقبة والتسلل والدخول والمشى الصامت والنقر المتفق عليه والتلفع بالليل والحالات المظلمة ، كلها خصائص يمكن أن نكشف لنا الكثير من عالم هذه الشخصية المحتالة ، شديدة الدهاء ، التى يمكن أن تسرق أى شىء وتتاجر بكل شىء .

٦ ــ يمكن أن نعتبر الحركة فى حالة يوسف بمثابة **الحركة ــ التطهر** ، فيهتم ابراهيم أصلان بوصف حركة يوسف النجار « الكاتب » يتحدث عن حركاته من الكيت كات إلى وسط البلد ، وداخل الكيت كات ومن المقهى إلى المنزل وحركاته السابقه مع العم عمران ، وحركاته المتناقضة المرتبكة التى لاحظها الأمير عوض الله وأيضا حركات صيده للسمك وصنعه للسنارة ، حركته الباطنية وحركته الخارجية ، حركته المتصلة وحركته المنفصلة ، صراعه بين ما كتبه وما لم يكتبه ، فشله فى كتابه ما يريد أن يكتبه وفشله فى التحقق الجنسى مع فاطمة ، شعوره بالتباعد عن الناس رغم وجوده فى وسطهم ، ابتعاده عن الناس ولجوئه إلى البار يشرب الخمر وينظر فى الفراغ ، وعندما تبدأ الحركة الحقيقية فى الشارع مع المظاهرات يسقط ابراهيم أصلان الفواصل بين جملة الوصفية ، تتحول الجمل إلى وحدة بنيوية واحدة تشتمل عدة صفحات تتحول اللغة من الوصف الخارجى الراصد إلى التحليل البطنى المعمق ، لم تعد الحركة متقطعة منفصلة بل مستمرة متصلة ، لكن الاتصال الحقيقى كان موجوداً هناك فى الخارج حيث الشارع يموج بالحركة وحيث التلاحم فى أشد حالاته والانصهار فى قمة احتدامه ، لكن ذلك الانتقال من الوصف إلى المونولوج لم يكن إلا الخطوة الأولى عن طريق تطهير النفس ، على طريق الاكتشاف ، اكتشاف باطنه ككاتب وفنان ، لم يكن التحول على مستوى الجملة والأسلوب تحولاً حاسماً فى نمط الشخصية ، لكنه كان خطوة فى طريق هذا التحول ، فالانتقال من العزلة الخارجية إلى الوعى الباطنى كان يستتبع عودة تلقائية من الداخل إلى الخارج عودة من الباطن المكتشف وبالباطن المكتشف ليتفاعل مع الخارج المحتدم ويلتحم به ، هذا الالتحام ظهرت أولى بوادره فى وسط البلد لكنها انتهت بلعن كل شىء ، ثم ظهرت أبرز مظاهرة فى أمبابة وانتهت بجرح ودم ومعرفة وطهارة حقيقية ، وحينما كان يوسف النجار يؤكد لنفسه دائماً أنه لم يكتب عن كذا ولم



يكتب عن كذا فانه كان بالفعل يكتب عن تلك الأشياء التى لم يكتبها ، داخل يوسف النجار أذن كان هناك ذلك المونولوج المتميز تحولت لغة القص من أسلوب الغائب إلى أسلوب المخاطب ، حل « الانت » محل « الهو » وأصبح الحضور هو السائد والغياب هو الهامش ، وكأن هذا التحول يحمل فى باطنه بذور النداء طلباً فلمواجهة ، مواجهة النفس أولاً ثم مواجهة العدو ثانياً ، تدور العين فى حركة متتابعة ورؤية مستمرة تلاحظ الطلبة والجنود والمصابيح واشارات المرور والميدان والكتابات والشعارات على الجدران وأرصفة الشوارع ، آلات التصوير والأوراق المتطايرة أعلانات الأفلام وتزاحم الناس ومناقشاتهم « كتبت أشياء ولم تكتب أشياء » لم تكتب صيغة البيان ولكنك كتبت عن النافذة التى تطل على المقهى من الداخل والمنافذ الخالية والمفارش القطنية التى زينت أطرفها الخطوط الزرقاء والحمراء والثلاجة الكبيرة ولوحها الزجاجى الذى منعك دائماً من رؤية بداخلها . . « كتب عن الأجساد والثياب والأحذية » وهو يستطرد هنا فى تذكر كتابته عن الحركات غير ذات الدلالة الكبيرة وعدم كتابته عن الحركات ذات الدلالة الكبيرة ، ويختلط ما كتبه مع ما لم يكتبه ، تدريجياً يكتب عن أشياء لم يكن يكتب عنها ، كان يكتب عن مظاهرها الخارجية أو آثارها الجانبية ، لكنها هى ذاتها لم تكن شغله الشاغل ، ها هو الآن يتذكرها ويكتب عنها ، وما لم يكتب عنه من قبل يكتب عنه الآن . . . ويبدأ وقفة حاسمة مع نفسه يحاسبها على أدق خلجاتها ومظاهر

ضعفها « كتبت عن الليل والنجوم البعيدة وقاعدة النصب الكبير الخالى فى قلب الميدان واللافتات وحركة الالآف كأنها الكائن الخرافى يغطى الحشائش والأسفلت والأرصفة والنشيد الخالد يتصاعد كأنه الهدير يتدفق إلى المداخل العريضة المتباعدة : البستان ، قصر العينى ، سليمان ، قصر النيل ، شارع التحرير ، كتبت من ذلك ولم تكتب أنك حاولت أن تشاركهم ولكنك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء وقلت لنفسك ما الذى يمنعك أن أحدالن يسمعك أو يتنبه إليك بين هذه الأصوات التى تملأ الدنيا ورددت معهم مقطعاً من النشيد الذى تحبه ولكن شيئاً كأنه الخجل و الذى يمنعك » (ص ٧٢ ــ ٧٣) .

وعندما فشلت المظاهرات يشعر بفشله هو الآخر ، فشل يضاف إلى فشل وينتهى به الأمر إلى أن يلعن كل الناس وكل الأشياء ويعرق فى الأسس ، لكن بذور الوعى الحقيقى الفاهم المدرك المتصل المتجاوز كانت زهورها تلتمع هناك فى أعماق عقله وقلبه ، وهو يرى خلال رحلة عودته ليلاً كل الأماكن والأشياء « شارع الألفى ــ ميدان عرابى ــ المكتبة القومية ــ شارع ٢٦ يوليو دورة المياة العمومية ، دار القضاء العالى ــ شارع رمسيس ــ معهد الموسيقى العربية ــ ومبنى مصلحة التليفونات ، شارع الجلاء ، مبنى جريدة الأهرام ، مستشفى الجلاء للولادة ، شارع ٢٦ يوليو من ناحية بولاق ــ مدخل كوبرى « أبو العلا » ، جامع السلطان ، مبنى الأذاعة والتليفزيون ، شارع ماسبيرو ، مدخل الكوبرى مرة أخرى ، عبر الخيام ، حى الزمالك ، نادى الضباط كوبرى الزمالك ، عبور الكوبرى والسير على الشاطىء ، حتى الكيت كات » (ص ٧٦ ــ ٧٨) هذا الطريق الطويل الذى قطعة يوسف النجار ماشياً على الأقدام ليلاً يصفه الكاتب بكل تفاصيله كما يصف المشاهد التى رآها عندما اقترب من أمبابة ، باعة الخضر والفاكهة والمقهى المزدحم و « المداخل المضاءة وعربات الكبدة وأولاد صديق والتجمع أمام التليفزيون ومطعم الفول والأسطى بدوى الحلاق وبيع امصنوعات وكشك الخواجة والمكتبة والجاويش عبد الحميد ومدخل المهى المزدحم ، ثم عبوره من شارع إلى شارع ومساره الالتفافى حتى لا يلتقى بأحد ومشاهدته لتجمعات الناس والتفافهم وتقاربهم فى مقابل الشوارع الخالية والناس والمتباعدين الذين رأهم فى وسط البلد ، أن مسار الحركة ينقل بالضرورة حالة نفسية ، والحركة التفصيلية ليوسف النجار ومن وسط البلد إلى الكيت كات ثم الالتفافية داخل الكيت كات ثم جلوسه الوحيد النفرد بعد ذلك كلها تنقل لنا حالة الحزن والأسى الغلاب التى سيطرت عليه بعد ما شاهده من أحداث وما مر به من تجارب ، لكن هذه الوحدة وهذا الحزن لا يستمران فما تلبث الأحداث أن تطال أمبابة والكيت كات ويشارك يوسف النجار فى الأحداث ويخرج ويمضى ليلته ينظر من نافذة حجرته وهو يراقب الهدوء وهو يتراجع كما تتراجع الأحلام » .

٧ ــ ثمة نمط آخر للحركة يمكن أن نشاهده فى الرواية ويمكن أن نسميه بالحركة الصمت ، أو الحركة ــ الانتظار ويظهر هذا النمط فى أكمل صورة فى شخصية عبد الله ، ذلك المنتظر الخالد الذى يعمل فى صمت المغلوب على أمره الراضى بقليله الذى يعمل « شوافه » للشيخ حسنى ، الذى يستمد وجوده من وجود المكان والذى لا يتحرك الا كظل للآخرين ، يتابع الهرم ، يتابع الشيخ حسن ويعمل عند المعلم عطيه ، ويحب نور ، ولا يفعل شيئاً ليحصل على حقوقه المسلوبة ، ويتحدث دائماً عن ارتباطه الوثيق بالمقهى « أصل القهوة إلى انت فيها دى بقت قهوة وأنا بقيت قهوجى فى وقت واحد « وأيضاً » خلاصة الكلام ، مفيش قهوة عوض الله يبقى



مفيش عبد الله « وأيضا » المعلم عطيه كان يمكنه أن يتمسك بها ولكنه باعها ، باع المقهى مع انها ليست ملكه ، وباعنى وباع الناس كلها الله يخرب بيتك ياشيخ المقهى هنا مواز للوطن والمعلم عطيه مقابل لكل الخونه الذين يبيعون الوطن وعبد الله هو المعادل للمواطنين لا يفعلون شيئاً وهم يرون وطنهم يباع ، وطنهم الذى هو هم والذى يستمدون حياتهم ووجودهم منه ، لا يفعلون سوى أن يندبون حظهم أو يظلون فى أماكنهم ينتظرون ، وعندما يقوم عبد الله بضرب المعلم عطيه فى نهاية الراوية فانه يكون قد بدأ أول خطوة فى مسار حقيقى كان يجب أن يبدأ منذ وقت طويل ، وحركته هذه رغم أهميتها الا أنها تبدو وكأنها جاءت بعد فوات الأوان .

٨ ــ توجد مسارات أخرى للحركة يمكن تتبعها فى الرواية وهى خاصة بشخصيات معينة فيها وتنقل خصائص هذه الشخصيات وسماتهم وأنماطهم النفسية والعقلية ، على سبيل المثال لا الحصر ، رحلة سليمان الصغير الدائمة بين دور السينما فى القاهرة ، ومسار الأسطى سيد الحلاق الدائم بين منزله ودكانه وبالعكس وحركات فاطمة داخل الكيت كات وخارجها أيضا ، ومسارات الأمير عوض الله والمعلم صبحى والجاويش عبد الحميد ، كل مسار ، وكل حركة وكل نمط من هذه الحركات تتمثل فيه أبرز خصائص هذه الشخصية ، الحركات المترددة الخائفة للأسطى قدرى تنقل طابع شخصيته المتوهمة الخائفة والحركات الكثيرة المتناقضة الجوابة ليوسف النجار تعكس طابع شخصية المتشككة الباحثة عن نفسها وعن معنى الوجود والحياة والوطن ، والحركات المتلصصة الحذرة للهرم الكبير تنقل طابع شخصية المحتالة الداهية المتاجرة الأنانية ، الحركات الالتفافية الدائرية لبعض الشخصيات داخل لعمل تنقل حالتها النفسية فى هذه اللحظة بالذات أو بشكل عام ، كما هو الأمر فى حالة الأسطى قدرى ويوسف النجار أحياناً الحركات الرافضة المواجهة المعاكسة لمنطق الأمور والأشياء لدى الشيخ حسنى تعكس طابع شخصيته الرافضة للأمر الواقع والمتجاوزة للحدود المروضة وأيضاً فتوقه الجارف الانفعالات والامتداد والتحقق ، والحركات المبهمة الهائمة لدى شوقى وفاروق تعكس طابعهما المتراخى القانع بالفراغ والذى يكشف فى

أعماقه عن شعور حاد بـ الضياع واللا جدوى ، وقد تختلف دلالة حركة رغم تشابه مظهرها بين شخصيتين فى الرواية فالصمت والانتظار لدى عبد الله المرتبط بالصبر والرضا والقناعة التراثية المرتبطة بالماضى وما تركه من ترسبات على الشخصية المصرية يختلف عن الصمت والانتظار فى حالة المعلم صبحى مثلاً الغريب عن الحى والذى بدأ يقفص فراخ به ثلاث دجاجات ثم أصبح يشترى البيوت والمحلات ويبنى العمارات ويستحوذ على المقهى ـ الدلالة فى النهاية من خلال عقلية تجارية مضاربة تعمل فى صمت ولكنها تغير الأحداث بشكل جاد وعنيف ، أرجها صامت لكن باطنها موار بالحركة لكنها حركة فى اتجاه ابتلاع الخارج كله والاستئثار به فى أنانية قاسية وذاتية مفرطة لا تضع اعتبارا أو تولى اهتماماً لأى شىء سوى ذاتها ومن يتحالف مع هذه الذات فقط أنماط عديدة من الشخصيات والبشر ، احتدمت وتفاعلت فى هذه الرواية المتميزة وليست الحركة سوى أحد المداخل فقط إلى عالم هذه الشخصيات .

الحركة وفعل الرؤية :

أفق مالك الحزين يتضمن جدلاً واضحاً بين عالمين ، عالم يمضى وعالم يجىء ، عالم يتبدد ولا يتجدد وعالم يتشكل جنينياً بارداً قاسياً صارماً منفصلاً يأكل فى طريقة كل الأشياء ويحرق كل الأحلام ، عالم يتفتت وعالم تكون مصلحته الحقيقية فى تكريس هذا التفتت كى يحل محله ، لكن ذلك العالم القديم الذى يوشك على الانهيار والتبدد له « سلطته الروحية الخالقة لقانونه الشرعى والذى يقضى على الشخصيات بفقدانها لهويتها عند انفصالها عنه[٦] .

هذا العالم ترتبط به الشخصيات من خلال فعل آخر رصدنا حضوره الماثل دائماً فى حركات الشخصيات وتفاعلاتها فى المكان أو حوله ، هذا الفعل هو فعل « الرؤية » ، والرؤية هنا ليس معناها مجرد عملية الأدراك الحسى البصرى للأشياء والوقائع والناس ، بل هى مثلها مثل الحركة ، ارتباط بالمكان وتمسك به وتعلق بتفصيلاته طوفان حوله وتطلع إليه وتوق دائم للتمتع بالقرب منه ، وكما أن المسار هو ارتباط بالمكان ، طوفان حوله ودوران خاص به ، فكذلك فعل الرؤية ، التصاق بالمكان ورغبة فى الانصهار به والالتحام بكل جزئياته .



أن الحركة فى المكان تدل على المعرفة بتفاصيله وخباياه ، شوارعه وبيوته واشخاصه رغبة عميقة فى الالتصاق به ، كذلك فعل الرؤية الذى هو حركة وأدراك لأشياء تحدث وتؤثر ، الرؤية لانستنتجها فقط من أفعال : رأى ـ لمح ـ نظر ـ راقب ـ أطل ـ شاهد . . . الخ .

بل أيضا من الوصف التفصيلى الدقيق للوقائع والمشاهد والأحداث والأشياء ، ذلك الوصف الدؤوب المثابر المخلص والعميق الذى قام به ابراهيم أصلان لمحتويات المقهى وميدان الكيت كات ، للبيوت والحجرات والمحلات والدكاكين ، لحركات الأصابع المتقاربة المتباعدة فى المواصلات العامة ، لاقفاص الطيور والمظاهرات ، لأصوات سقوط المطر ولأصوات الناس ، لعمليات صيد السمك وعمل السنانير ، لحركات الناس وتفاعلتهم ومظاهر تقاربهم وابتعادهم ، ليس هنالك مستوى واحداً من الرؤية نلاحظه فى العمل ، بل مستويات من الرؤية فهناك رؤية الأشخاص للمكان ورؤيتهم لبعضهم البعض ثم رؤية الكاتب لكل ذلك ، ان الحركة تستتبع رؤية والرؤية تستتبع ادراكاتهم حركة ، أننا نرى فى الرواية هذه الأنماط من سلوك النظر والرؤية الذى يشكل بدوره مدخلاً مناسباً أيضاً لفهم الشخصيات :

١ ـ فهناك الشخصيات التى تنظر من بعيد مثل الأسطى قدرى الذى وضع حول نفسه حاجزاً وهمياً يعوقه عن النظر المباشر القريب ومثل الأمير عوض الله أيضا .

٢ ـ هناك شخصيات تنظر ألى داخلها ، وعندما تنظر إلى خارجها لا ترى وينطبق هذا على يوسف النجار قبل تحولاته التى حدثت فى نهاية الرواية فهو عندما نظر إلى الخارج وأدرك وفهم حدث بعض التغير الدال فى شخصيته .

٣ ـ هناك شخصيات لا تنظر ولا ترى ولكنها توهم نفسها وتوهم الآخرين بانها تنظر وترى مثل شخصية الشيخ حسنى .

٤ ـ هناك شخصيات تنظر وترى ولكن من أجل غيرها وليس من أجل نفسها كما فى حالة عبد الله الذى كان يعمل « شوافه » كما يقول الكاتب للشيخ حسنى وكذلك قاسم النظاراتى الذى يساعد الآخرين على الرؤية لكنه هو نفسه عاجز عن الرؤية الصحيحة .

٥ ـ هناك شخصيات تنظر وترى ولكن تظل رؤيتها أحادية الجانب قاصرة عن ادراك ما هو خارج محيط مصلحتها الشخصية كما فى حالة المعلم صبحى والهرم الكبير والمعلم عطيه والمعلم رمضان وغيرهم .

٦ ـ هناك شخصيات تعيش فى المساحة الفاصلة بين الفهم والرؤية الحقيقية كما فى حالة فاطمة والعم عمران والأسطى سيد الحلاق ويوسف النجار أولاً ، والشيخ حسنى إلى حد ما وكذلك الجاويش عبد الحميد .

٧ ـ هناك شخصيات تنظر ولكنها لا تريد أن ترى وأبرز مثال على ذلك شوقى وفاروق وكذلك الأمير عوض الله .

من المشاهد التى يمكن أن ندلل بها على صدق قولنا بأن الكاتب يستخدم فعل الرؤية عن عمد لكى يجعلنا نقبض باحكام على شخصياته أيضا ذلك المشهد الخاص بالأسطى قدرى أثناء أزمته « اقترب الأسطى قدرى الاسطى قدرى الانجليزى من جامع بن الوليد خبأ نفسه وراء السور وأطل برأسه فقط ، وراح يرقب من بعيد ، كان بوسعه أن يرى عوض الله وهو يجلس وحيداً عند المدخل الخارجى للمقهى ، كما لمح ساق قاسم أفندى تطل وهى موضوعة على ساقه الأخرى . عرفها من رجل البنطلون الأسود وكذلك عبد الله القهوجى ، ولا شىء آخر وظل الأسطى فى وقفته حتى رأى سليمان الصغير وهو يعبر الطريق ويقف أمام الجاويش عبد الحميد

من شخص فى بؤرة أدراكية واحدة ويصير للقوف دلالة التحفز كما حدث مثلا بعد انكشاف أمر السماعة المفتوحة للميكروفون والتى فضح من خلالها العم عمران الهرم الأكبر بائع المخدرات فنجد أن فاروق « قام وراح يجرى ناحية فضل الله عثمان ، ومن ورائه شوقى يباعد بين ساقيه فى مرح وأطل المعلم صبحى برأسه بين أقفاص الجريد ، كان الجاويش عبد الحميد يتطلع أمامه صامتاً ، وظل عبد الله وسط الطريق لم يغير من وقفته ويكف عن تحديقه إلا عندما سمع بأذنيه صوت المفتاح وهو يغلق فى السماعة الكبيرة المعلقة (ص ١١٧) . ونجد نفس الأمر الخاص بتجمع وتسارع الحركات سلفا ولتزاج فعل التحديق والنظر مع فعل الحركة والنشاط واضحاً فى أكثر من مقطع فى نهاية الرواية وهو ما لم يكن واضحاً بهذا الشكل فى بداياتها .

بائع السجاير الذى كان يعطى ظهره للميدان وهو يجلس تحت العمود الحجرى القديم وبينما هو مشغول بذلك لمح المعلم رمضان وهو يغادر المقهى ويتجه إلى ناحية فاختبأ وراء الجامع وتراجع مسرعاً وعبر الميدان إلى محطة (الترولى باس) ونظر من هناك » (ص ١٣) ، فأفعال الرؤية البصرية هنا مثل أطل ــ يرقب ــ يرى ــ لمح ــ نظر . . الخ تفاعل مع أفعال أخرى خاصة بالحركة مثل : اقترب ــ خبأ ــ يجلس ــ يعبر ــ يعطى ــ يظهر ــ يتجه ــ يختبىء ــ يتراجع . . الخ . والنظرة هنا متفاعلة مع الحركة تنقل الحالة النفسية للأسطى قدرى فى تلك اللحظة ، كما تنقل بعض العلاقات المكانية التى كانت سائدة بين الشخصيات فى تلك اللحظة بالذات ، ونفس الأمر نجده فى ذلك المشهد الخاص بالأمير عوض فى (ص ٥٧) « قام الأمير واقفا سحب المقعد وراءه وعبر الطريق وصعد إلى الرصيف العريض ، ووضع المقعد إلى جوار السور الخلفى للجامع ، وراء الجاويش عبد الحميد من الناحية اليسرى واتجه إليه واشترى علبة أخرى من السجاير ورأى سطح العربة وقد وضعت عليه أعداد من بواكى المعسل وصناديق الدخان ودفاتر البافرة وعلب السجاير المفتوحة والمغلقة وفى مقدمة لعربة كانت اللمبة السهارى فى غلاف علبة السجاير المدورة حول شعلتها الدقيقة ، مد الأمير يده إلى كومة الأوراق الرفيعة المقصوصة التى وضعت إلى جوارها وتناول واحدة أشعلها

من اللمبة واشعل سيجارته ، وعاد إلى مقعده مرة أخرى ومن هناك راح يتطلع إلى المقهى « فالحركة التى يقوم بها الأمير هنا والتى يصفها الكاتب بشكل تفصيلى تبدأ فى نفس الصفحة وفى مقطع سابق برؤيته للجاويش عبد الحميد أمام المقهى ثم تنتهى برجوعه إلى مكانه وتطلعه الدائم بعد ذلك إلى المقهى وفعل التطلع إلى المقهى والنظر إليه من بعيد هو فعل سائد لدى عديد من شخصيات الرواية تلك الشخصيات التى كانت تنظر وتدرك وتعرف أى مصير سيؤ ول إليه ذلك المكان القريب من النفس البعيد عن اليد والذى يوشك على الاختفاء لأن تلك الشخصيات التى أحبته وعاشت فيه ونعمت بأيامه فضلت أن تنظر إليه من بعيد ، يبقى بعد ذلك أن نشير إلى أن فعل الرؤية ، فعل النظر والأدراك ليس خاصا فى الرواية بعملية ادراك الأشياء والبشر فقط ، بل أنه لغة خاصة تتفاهم بها الشخصيات أيضا ، فعبد الله والجاويش عبد الحميد يتبادلان الأخبار من خلال النظرات ، ويوسف النجار لا ينسى نظرة التحذير والوعيد التى كانت تشتعل فى عينى الرجل الأبيض وهو يحادث الطالب أيام المظاهرات وعين العم عمران تروغ وتهرب من عينى يوسف النجار بعد وفاة العم مجاهد وهكذا هذه الاتجاهات لحركة العين لها طبيعتها الدالة والمؤثرة داخل أفق هذه الرواية ، والشىء الجدير بالذكر هو أنه مع اقتراب نهاية الرواية تسرع الحركات أكثر وتتجمع وتصبح العين راصدة لأكثر من حركة وأكثر

عبور الحواجز :

كما رأينا فان المكان ليس مجموعة الجدران والمساحات الكبيرة أو الصغيرة الصماء المصمته مختلفة الأشكال ، المكان هو من يسكنه ، المكان هو البشر الذين يمنحونه طابعته ودلالته ، هم يضفون عليه روحه وهو يمنحهم خصائص لم يكن ليحصلوا عليها خارجه ، هذا التناقد المتبادل بين الانسان والمكان هو ما يعطى رواية « مالك الحزين » طابعها الخاص الفريد ، ان المكان يموت لأن أناسه وقاطنيه قد ماتوا أو أوشكوا على الموت ، المكان يموت حين تموت العلاقة الوثيقة التى تربط الانسان به حين يموت انتماء الانسان له ، حين يتحول إلى منطقة ذات قيمة سلبية ، أن المقهى كان يشتمل على قيم ايجابية حين كان الناس يتمسكون به ويدافعون عنه بينما كانت المناطق الأخرى خارجه ذات قيمة سالبة فهى لا تخفض التوتر ولا تحقق التوازن كما يفعل المقهى والكيت كات معهم ، بعد ذلك حدث اختلاط بين المناطق وأصبحت القيمة الغالبة طاغية على كل شىء ، اكتسب الوطن قيما سالبة ، أصبح مكان طرد وأبعاد وأصبحت المناطق النفطية هى ذات القيم الايجابية ، مناطق شد واجتذاب ، ان الشخصيات فى الرواية تحاول الخروج من أزماتها الخاصة والعامة من خلال محاولاتها المختلفة لعبور الحواجز والعقبات التى تعانيها على المستوى الشخصى أو القومى أو الاجتماعى أو المهنى ، وليست كل أنماط العبور ذات طبيعة ايجابية فهناك أنماط ايجابية وأنماط

سالبة ، كما توجد حواجز حقيقية وحواجز متوهمة وليست كل أنماط للعبور هي محاولات للخلاص من أزمات ، بل قد تكون هذه الأنماط معبرة عن طبيعة الحراك الاجتماعي التي سادت المجتمع في حقبة الستينات والسبعينات ، ومن أنماط العبور الشائعة في الرواية :

١ ــ **المشاركة** : كما في حالة خروج الأسطى قدري من أزمته الوهمية وتبرعه باقامة ليلة العزاء للعم مجاهد في منزله ثم شعوره بالحب لكل الناس في نهاية الرواية وكذلك مشاركة يوسف النجار في مظاهرات الطلبة والعمال وكذلك كتابته عن الأشياء التي لم يكن يستطيع الكتابة عنها .

٢ ــ **الهروب** : كما في حالة الشيخ حسني الذي يهرب من واقعه المرير ويحاول عبور العوائق والعقبات المتمثلة في فقدانه بصره وزوجته وأولاده وأمه فيدمن الحشيش والأفيون ويعيش في مساحة شاسعة من الوهم والحلم لكنه تدريجياً يعود إلى الواقع في نهاية الرواية حين يعود إلى عصاه ونفس الأمر كذلك بالنسبة للأسطى قدري خلال تهويماته الشكسبيرية وعودته الدائمة إلى الماضي وأيضاً الجاويش عبد الحميد وخيالاته مع الملك .

٣ ــ **الاحتيال** : كما في حالة شوقي وفاروق والهرم الأكبر والشيخ حسني في مواقع كثيرة من الرواية .

٤ ــ **المتاجرة والمضاربة والايقاع بالأخرين** : كما في حالة المعلم صبحي الذي يشترى البيوت والمقاهي والمحلات ويبنى العمارات ولا يفكر في شيء سوى مصلحته الخاصة .

٥ ــ **التعلق بالوهم والحلم والحظ** : كما في شراء شخصيات كثيرة لأوراق اليا نصيب والرغبة السائدة في الكسب السريع بلا عمل أو مجهود ، وهذه التجارة شائعة بالفعل على مقاهي الكيت كات بامبابة .

٦ ــ **اللجوء إلى الكحوليات** : كالخمور والبيرة وإلى المخدرات كالحشيش والأفيون وهي أمور شائعة لدى شخصيات عديدة في الرواية والعبور هنا مثله مثل الاحتيال والتعلق بالوهم والحلم بالحظ والمتاجرة المضاربة والأشكال المختلفة الهروبية والمعادية للمجتمع ، كلها أشكال سالبة لعبور رغم خفوتها هي أبرز الأشكال الايجابية ويتضافر معها شكل آخر من أشكال العبور هو « المواجهة » كما حدث في نهاية الرواية حين واجه عبد الله المعلم عطيه ، ولكن هذا الشكل من أشكال العبور أيضا يتسم بالخفوت ويبنى لمالك الحزين[7] رصدها وتجسيدها للأنماط المختلفة من الحراك الاجتماعي ومسارات العبور وكيفيات تجاوز الحواجز في مجتمعنا وهو يمر بمرحلة حاسمة من مراحل تغيره وتأرجحه مابين المثول والغياب .

وتظل مناطق أخرى في الرواية في حاجة إلى معالجة وتفصيل أكثر كأستخدام الكاتب للأصوات ومتابعته لمراحلها المختلفة وأنماط تداخلها كما في حالة تتبعه لصوت العم عمران في أذن الجاويش عبد الحميد وصوت آذان الفجر وصوت قطرات المطر على الجدران والنوافذ والورق في الشوارع وأصوات الانفجارات أثناء المظاهرات والصوت الخاص بالعم عمران الذى يكشف الهرم وجناياه في الميكروفون المفتوح في ليلة العزاء ، صوت هسيس ريح الشمال الكبيرة العالية ، تداخل للأصوات الداخلية والخارجي ، الحاضرة والماضية وتفاعلها ، تداخل الأصوات الذى يفتح بوابات التاريخ الخاص بهذا المكان كذلك من الأمور الجديرة بالاهتمام ، ولع الكاتب الكبير بالمكان والأشياء ووصفه أياها : المقاهي والخمارات والدكاكين والبيوت والمساجد ومحلات الطيور وعمليات صيد السمك ، سلوكيات الناس وشخصياتهم وتفاعلاتهم ، حياتهم وموتهم ، ضعفهم وقوتهم ، وأيضا تفاعلات الزمان والمكان ، الحلم والواقع ، الانا والنحن ، الماضي والحاضر ، الداخل والخارج ، السخرية والمفارقة السوداء ، الارادة فقدان الأرادة ، ضرورة المشاركة والانتهاء والمقاومة كحل لا بديل له في مواجهة الموت والاندثار الذى يوشك أن يحل بكل شيء ◆

هوامش :

1 —— Lewin, K. Principles of Topological Psychology, New York: MC Craw, 1936.

وأنظر أيضا كتاب ، نظريات الشخصية ، تأليف ك . هوك وج لندزى ترجمة د. فرج أحمد فرج وقدرى حنفى ولطفى فطيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، الفصل السادس .

2.—— Koffkc K. Principles of Gestalt Psychology, London: Kegan Paul. 1935, p. 119.

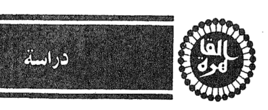
٣ ــ فيصل دراج ، جديد الرواية بين ابراهيم أصلان وابراهيم عبد الحميد ، الحرية ، ٣٠/١٠ ١٩٨٣ (من خلال د. صبرى حافظ) .

٤ ــ سين عيد ، قراءة في رواية مالك الحزين ، ابداع ، عدد نوفمبر ١٩٨٣ ، ١٠٢ ــ ١٠٥ .

٥ ــ د. صبرى حافظ ، مالك الحزين ، الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية ، فصول ، ١٩٨٤ ، ٤ ، ١٥٩ ــ ١٧٩ .

٦ ــ عبد العزيز موافى ، مالك الحزين ، بين المكان ، اللغة ، الحلم المفقود ، ابداع فبراير ١٩٨٤ ، ٣٠ ــ ٣٩ .

٧ ــ إبراهيم أصلان ، مالك الحزين ، القاهرة مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .



إطلالة على الشعر اليونانى المعاصر
الشاعر اليونانى ساختوريس
وأربعون عاما من الشعر

د. نعيم عطيه

ولد الشاعر ميلتوس ساختوريس فى التاسع والعشرين من يوليو عام ١٩١٩ باثينا وان كان ينحدر عن جزيرة هيدرا . وقد درس القانون لكنه كرس حياته للشعر .

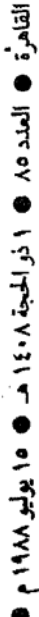
وقد نشرت أولى قصائده بمجلة الآداب الجديدة (نيا غراماتا) اليونانية عام ١٩٤٤ . ومنذ ذلك الحين توالت دواوينه الشعرية . المنسيون ثم هذيان والوجه فى الحائط وعندما أتحدث اليكم والاشباح أو السعادة فى الشارع الآخر ونزهة والبصمة أوالقمر الثامن ثم صدرت عام ١٩٧٧ مختارات من قصائده التى كتبها فيما بين عامى ١٩٤٥ وعام ١٩٧١ وقد اعيد طبع هذه القصائد عام ١٩٧٩ وفى عام ١٩٨٠ صدر ديوانه رضوض لونية

جائزة الدولة مرتين :

وقد حصل ساختوريس على جائزة الدولة فى الشعر مرتين فى بلاده . كما كرمته هيئة الاذاعة والتلفزيون الإيطالية عام ١٩٥٦ فمنحته جائزتها الأولى التى تمنح للمبرزين من الشعراء الاوروبيين الجدد وفى عام ١٩٦٨ أصدر الاستاذ كيمون فريار الذى سبق أن ترجم الى الانجليزية اعمال الكثيرين من الشعراء اليونانيين المحدثين وفى مقدمتهم نيقوس كازندزاكى - اصدر ترجمته لمجموعة من قصائد ميلتوس ساختوريس ، وأعيد نشرها بعد ذلك ايضا فى طبعة جديدة زيدت عليها قصائد آخرى .

ولقد خصصت مجلة الآداب والفنون (غراماتاكى تيخنيس) وهى مجلة ثقافية ادبية تصدر شهريا بأثينا - خصصت عددا من اعدادها الصادرة مؤخرا لعطاء هذا الشاعر الذى اعتبرته واحدا من ابرز شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية . ويقول الناقد الاديب يانيس كوندوس الذى اشرف على ما خصص فى هذا العدد من دراسات عن ساختوريس ان هذا الشاعر عندما يحدثنا عن الجسد والمساء والغرف الداخلية ، انما يحدثنا عن انسان ما بعد الحرب ، فهو بحق شاهد على عصره ، أطل على الجانب الآخر من السور ، ورأى الوجه المظلم من القمر ، ورصد حركات الخوف ، ذلك الحيوان الأسود الذى يومض فى كل مكان . وبكلمات مشحونة أعطى الشعر اليونانى الحديث بعضا من أجمل قصائده . وساختوريس للوهلة الأولى شاعر صعب الفهم ولكنك عندما تألف عالمه برموزه والوانه وأيقاعاته وموتاه ووحوشه - التى هى بالرغم من كل شىء وحوش مستأنسة يصبح هذا العالم بسيطا مستحبا ، دافئا ، عامرا بحب الانسان والولاء له . وقد راح الشاعر يبنى عالمه ببراعة الصانع المحنك الدؤوب ، وظل يعمل فى صمت أربعين عاما دون أن تعرفه قاعدة عريضة من القراء ، الذين كانوا سيجدون فى قصائده الجذور العميقة لوجودهم المعاصر المزعزع .

وتمضى مجلة (غراماتاكى تيجنيس) الادبية اليونانية تتحدث عن الشاعر ميلتوس





ساختوريس فتقول انه منذ ان اصدر اول دواوينه عام ١٩٤٥ وكان بعنوان المنسيون وهو يطارد الزمن الضائع ، ويبحث عن سنوات صباه . فيقول فى أحدى قصائده :

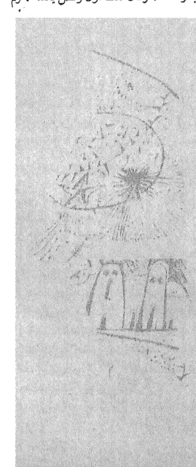
الشمس سوداء
فى حديقة امى ،
وابى
بقبعة عالية
خضراء
يسحر الاطيار ،
وانا
جوفاء
لا أثق فيها
احصى السنين
وانتظرها

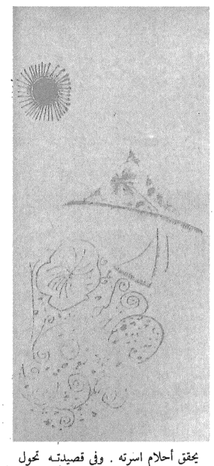
وكم يخيل للقارىء وهو يقرأ هذه القصيدة أنه يرى وجه طفل ملتصقا بزجاج نافذة ، يتطلع منها الى حديقة منسية ، يمكن ان تولد منها الحكاية من جديد . ومن خلفه بيت مهجور ، يحاول الشاعر ان ينفذ من غرفته الجرداء بعض الذكريات العزيزة . وفى قصيدته الهدايا يقول :

لبست اليوم دماء حمراء ساخنة
الناس يحبوننى اليوم . ابتسمت لى امرأة . اهدتنى فتاة محارة . واهدانى ولد صفارة .
اليوم ، اركع على الرصيف . أقيد إلى البلاط أقدام المارة البيضاء العارية .
عيون الجميع دامعة ، لكن ما من احد يبدى ذعرا ، ويبقى كل فى المكان الذى اتركه فيه .
عيون الجميع دامعة ، لكنهم يتطلعون الى الاعلانات الزرقاء والى شحاذة تبيع الفطائر .
فى ساحة السماء
ويتهامس اثنان : ما الذى يجعل قلوبنا قد دقت فيها المسامير ؟
أجل ، قلوبنا دُقَّتْ فيها المسامير
اذن ، هو شاعر . هذا هوالسبب .

والشاعر هو ابن المناضل يورغيو ساختوريس شهيد جزيرة هيدرا . وقد جاء الى مملكة الشعر محملا بذكريات عن أمجاد سابقة وتضحيات جسيمة من أجل الحرية . ولد فى اعقاب إعلان الحرب العالمية الاولى ، وينتمى الى جيل لم يقدر له أن يرى فى بلاده استقرارا ، فعانى سنوات من القلق والتخبط .

وقد اختار له ذووه دراسة القانون وتأهب الفتى لها ، ولكن فى اعماقهه تمرد باكر ،أى قانون هذا الذى سيرتبط بدراسته ؟ وكان ذلك أول رفض يعلنه ، ولم





يحقق أحلام اسرته . وفى قصيدته تحول يقول الشاعر :

ذات يوم ، سأصحو نجما ، كما كنت تقولين .
سأغسل الدم الذى علق بيدى .
سألقى بالمسامير عن صدرى .
لن أخشى صاعقة .
لن أخشى الديك المذبوح .
ذات يوم ، سأصحو نجما ، كما كنت تقولين .
وعندئذ ستكونين طائرا ، ربما اصبحت طاووسا .
اما أنا فسأحصل على براعق .

ولا يلبث الاحتلال النازى لبلاده ان يحرمه من ابيه ، فيبقى وحيدا مع أم ما عاد لها فى الدنيا الا ابنها الحبيب ، فكرست له ايامها . ولم تعد تتردد لحظة واحدة فى تقديم أية تضحية كبيرة أو صغيرة من أجل أن يبقى وحيدها على قيد الحياة ، فلا يهلك ضمن من هلكوا فى المجاعة التى اجتاحت اليونان ابان الاحتلال النازى . وراحت الام تبيع كل شىء كى تشترى زجاجة زيت أو حفنة من البقول ، حتى أضحى البيت فى النهاية غرفا خاوية وحوائط جرداء ، اقتلع منها كل ما هو خشبى كى يباع لقاء ثمن كسرة خبز ، أوكى يلقى به الى المدفأة فى ليالى الشتاء القاسية .

بلا ندم أو تردد :

أن ساختوريس ينتمى الى اولئك الذين ولدوا شعراء بلا ندم ولا تردد . وهو على استعداد على الدوام لكل التضحيات التى يفرضها شعره . ومنذ زوال الاحتلال النازى لبلاده أبى ان يتقلد أى عمل أو وظيفة من شأنها ان تعوق نشاطه كشاعر . وقد أفضى ذلك به يوما بعد يوم الى مزيد من العزلة . حتى انتهى به الأمر الى انهيار نفسى ، ظل يعانى من آثاره على الدوام . وستتحول عزلته هذه فيما بعد الى كوابيس ليلية تلازمه وتتسرب الى عطائه الشعرى . وفى قصيدته الجندى الشاعر يقول :

لم أكتب شعرا قط .
لم أكتب شعرا قط .
على القبور أرشف الصلبان فحسب .

أن الشاعر مفرط الحساسية ، يتعذب فى حياته مع الآخرين ، ويتعذب ايضا فى عزلته :

وعندئذ رأيت السحابة الحمراء تكبر
وتشعل قلبى ،



والآخرى الرمادية مثل الدخان
من اعماقى تتبخر
وترحل .

فراغ مهول بداخله ، ومن حوله . يحاول ان يشغله بهذه السحابة البديعة . وهو يرنو على الدوام الى السماء ويتكلم فى قصائده عن الشمس والقمر والنجوم ، ولكنه على خلاف كثير من رفاقه الشعراء يصور القمر والنجوم عدوانية الطابع ، جرداء صخرية ، باردة . ويعريها من كل غلالة رومانسية . فها هو يقول فى بيت من ابياته انقض قمر أحمر مسعور ، يحاول الفكاك من سلاسله ، مثل ثور مذبوح . وتغدو الشمس ، تلك الكرة السوداء فى البحر أو تصبح شيئا مثل الصاعقة ، ولنسمعه يقول سنشبك يدينا بقوة ، حتى يستحيل ان يفصل أحد بيننا . وستهوى الشمس منقضة ، وتحطم كل شىء .

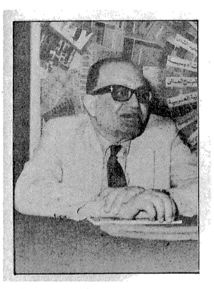
عصفور الكناريا

لم يتسع للشاعر فى سنوات صباه ان يستمتع بالشمس الضاحكة ، فقد كانت بالنسبة له موتا على الدوام . وفى مئات القصائد التى خلفها لنا شعراء سنوات ما بعد الحرب سنسمع هذه النغمة دوما . وقد ظل ساختوريس مثل شعراء جيله لا يجد مشتريا لدواوينه ولا نقادا جادين لاعماله . وليس بالشىء الهين ذلك الاحساس بالاخفاق والعزلة الذى يحاصر بظلماته قلب الاديب الذى يهمله جمهور القراء والنقاد . ولكن لن تلبث العجلة ان تدور ، ويتبين النقاد مبلغ تجنبهم على ساختوريس مرتين . وتدرس قصائده لطلبة الجماعة . ويؤلف عنه ديمتريس مارونيتيس الاستاذ بجامعة ثيسالونيك كتابا أصدره عام ١٩٨٠ بعنوان البشر والالوان والآلات فى شعر ميلتوس ساختوريس ومن قبله أصدرالناقد يانيس دالاس كتابا بعنوان مدخل الى شعر ميلتوس ساختوريس نشر عام ١٩٧٩ . ووضع بعض من كبار الموسيقين اليونانيين من امثال مانوس خادزيذاكيس وارغيريس كوناذيس ويانيس سبانوس الحانا لكثير من قصائد ساختوريس ، التى بدأت تكشف لهم مكامن الجمال فيها .

حقا ، ان ما يقوله ساختوريس فى قصيدته عصفور الكناريا انما يصدق عليه ، يقول الشاعر :

هناك حيث تهب أشد الرياح ضراوة
نذروه لبرد الثلوج
منحوه ثوبا أسود
ورباط عنق أحمر
وشمسا ثقبها مسمار فراحت تقطر
زجاجا أسود
ودماء على السم
ورمحا
وعصفور كناريا
نصبوه هناك حيث ينتفض الجسد ألما
نذروه للموت
كى يتلألأ ضياء
مثل الفضة ◆

دراسة



اشكالية النقد العربى

حوار د. شكرى عياد

أجرى الحوار : عصام عبد الله

● (اشكالية النقد العربى) من القضايا الملحة التى فرضت نفسها على الواقع الثقافى العربى فى الأونة الأخيرة . ويبدو أن الخلاف حولها قد اتسع وأن البحث تشعب ، وأن القضية أصبحت ككرة الثلج فى تكبر وتتضخم كلما دحرجت بالحوار والجدل . فما حقيقة هذه القضية ؟ وكيف يراها ناقد كبير عكف على نفسه أعوامها لبحثها وفض مغاليقها مثل الدكتور شكرى عياد ؟●

د . شكرى محمد عياد .. فى سطور

○ من مواليد محافظة المنوفية عام ١٩٢١ مـ .

○ أستاذ الأدب العربى والنقد بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، وبجامعة الرياض فى المملكة العربية السعودية (سابقاً) .

○ منح درجة الماجستير فى الأدب من جامعة القاهرة عام (١٩٤٨) عن موضوع « وصف القرآن الكريم ليوم الحساب » (دراسة فنية) .

○ نال درجة الدكتوراه عام (١٩٥٣) لدراسته عن « تأثير كتاب الشعر لأرسطو فى الأدب العربى . » .

○ منذ عام (١٩٣٦) ، حتى الآن ، واصل نشر قصصه ومقالاته فى العديد من الجرائد والمجلات المصرية والعربية .

□ من مؤلفاته فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية والترجمة والإبداع :

١ - البطل فى الأدب والاساطير . (دراسة)
٢ - طاغور ، شاعر الحب والسلام . (دراسة)
٣ - دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد . (دراسة)
٤ - فن الشعر (أرسطو طاليس) . (دراسة تاريخية مع ترجمة حديثة) .
٥ - رواية (المقامر) لدستوفسكى . (ترجمة)
٦ - رواية (اعتراف منتصف الليل) لجورج ديهامل . (ترجمة)
٧ - طريق الجامعة . (مجموعة قصصية)
٨ - عيد ميلاد . (مجموعة قصصية)
٩ - زوجتى الرقيقة الجميلة . (مجموعة قصصية)
١٠ - رباعيات . (مجموعة قصصية)

■ فى مقدمة كتابك (دائرة الإبداع) عرضت لمشكلة النقد العربى الحديث ، وقلت فى عبارة مكثفة ومركزة : « كانت الجامعة - طلاباً وأستاذة - تشعر بالضياع بين منهج قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث - أو يظن أنه حديث - لم يغربل . » .

فماذا تقصد بالمنهج القديم والمنهج الحديث ، وماذا تعنى بالتأصيل والغربلة ؟ .

○ الواقع أن النقد العربى الحديث قد مرّ بمرحلتين : مرحلة نقد أكاديمى تاريخى مرتبط بتاريخ الأدب ، إلى درجة أن (طه حسين) فى مقدمة كتابه « فى الأدب الجاهلى » عام (١٩٢٧) لم يفرق بين تاريخ الأدب والنقد الأدبى ، وأيضاً كتاب (أحمد ضيف) « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، والذى سبق كتاب طه حسين بستة أعوام ، قد نحا نحو هذا المنهج التاريخى . غير أننا نجد فى اصطلاح (بلاغة العرب) محاولة اصطلاح جديد يقصد به النقد الأدبى لا علم البلاغة كما هو معروف . وان كنا نجد فى كتاب أحمد ضيف ملاحظات ، نستطيع أن نعتبرها نقدية صرفة عن مجموع الأدب العربى ، كقوله مثلاً : أنه أدب إجتماعى شكلاً وفردى مضموناً ، فى حين أنه يتصور أن الأدب الأوربى ، والذى يتمنى أن يكون عليه أدبنا ، أدب اجتماعى مضموناً وفردى شكلاً . ويتضح ذلك من كلا منا عن احتفاظ الشعر مثلاً بالشكل التقليدى للقصيدة . . . الخ ، فكان فيه هذه الملاحظات النقدية العامة وان كان يغلب عليه الجانب التاريخى الذى يعتبر الأدب صورة من الحياة والعصر والبيئة . بعد ذلك حدثت نقلة تكاد تكون مفاجأة و ربما كان الذنب فيها راجعاً إلى تجمد الدراسة الأكاديمية عندنا فى حين أنها لم تعد تؤثر فى الحياة الثقافية كثيراً . فالحياة الأدبية والفنية بوجه عام كانت مستعدة لتقبل شىء أكثر حيوية ، فجاء النقد الجديد (بين الاربعينيات والستينيات) وهو نقد النص من داخله والنظر إلى الأدب على أنه عالم مستقل وأن للعمل الأدبى منطقة الخاص وينبغى ألا يحكم فيه شىء خارج عنه ، لا من نفسيه الأديب المبدع ولا من بيئته الاجتماعية أو الثقافية التى عاش فيها ، ومن ثم كانت نقلة مفاجأة ويكاد يكون هناك انقطاع بين المرحلتين . والحقيقة أن الكلام الآن عن (البنيوية) ما هو إلا استمراراً لهذا النقد الجديد (The New criticism) وهو اصطلاح أطلقه (رشاد رشدى) على النقد الامريكى الذى حمله إلينا ، وقد تكون ملاحظة تستحق الالتفات أن النقد البنيوى فى أول عهده ، وقبل أن يتبلور ، كان يسمى بالنقد الجديد ، وهو ليس إلا استمراراً فى الحقيقة للمنهج الفنى ، اذا شئت ، أو المنهج الاجتماعى . هذان هما المنهجان القائمان ، ولعلى عندما قلت ان الاتجاه التاريخى لم يؤصل لأننا عبرنا بسرعة على هذه المرحلة التاريخية ولم تعمق فى حياتنا النقدية ، كنت أعنى أن هذا المنهج التاريخى قد تحول إلى مجموعة من الدوائر ، حسب تعبير صديقنا الدكتور عبد الحميد يونس ، دائرة الحياة السياسية داخلها دائرة الحياة الثقافية داخلها دائرة الحياة الفنية وأخيراً نضع الكتاب أو الشاعر أو ما شئت ، إنما العلاقة بين هذه الدوائر لم تكن واضحة وهل هى متداخلة أم متماسة متقاطعة ؟ وأين منها الأثر الأدبى المطلوب ؟ وهذا الذى أقصده من أن المنهج التاريخى لم يؤصل . وأما المنهج الجديد فهو بالفعل لم يغربل لأنه لم ينقد إلى الآن . فما يعرض عندنا أو ما يقدم لقراء الأدب والنقد من دراسات بنيوية ، إما عرض يحكى فقط ماعند الآخرين ، وإما تطبيق أمين ومخلص وحرفى ، تطبيق التلميذ الصغير للدراسات البنيوية . وهذا هو وضع النقد الآن وهو وضع لا أرضاه .

■ قراءة النص الأدبى وتناوله ، من المشكلات التى تواجه الأديب والناقد على السواء ، فى ظل هذا الازدواج اللغوى والمنهجى ، فكيف ترى هذه المشكلة ؟

○ هذا بلاء آخر ، وكما أعلنت فى مقدمة كتابى « دائرة الإبداع » وفى ثناياه ، اننى أعده أحد أجزاء ثلاثة يليه الجزء الثانى وسيكون عن (اللغة والإبداع) . واسمح لى قبل الإجابة عن سؤالك أن أعرض لمشكلة اللغة ، فكما أن عندنا أمراضاً متوطنة مثل الانكلستوما والبلهارسيا ، وفى اقتصادنا أمراض هيكلية كما يقال ، فعندنا أيضاً أمراض هيكلية ومتوطنة فى استخدامنا للغة ، لأن اللغة العربية الفصحى ، لغة الثقافة ، لا هى بالنسبة لنا لغة أجنبية اتقناها ، ولا هى لغة لصيقة بخيالنا وفكرنا كلغة أم . فالذين يتقنون منا اللغة الأجنبية ، يتقنونها أكثر من العربية . ويؤسفنى أن أقول أنه حتى بين المتخصصين فى اللغة العربية من لا يتقنها أيضاً . وقد نقبل منهم هذا ، ولا نقبله من متخصص فى اللغة الانجليزية أو الفرنسية ! فنحن لا نتقن اللغةالعربية حتى كلغة أجنبية وإذا كانت اللغة العامية هى اللغة الأم ، واذا كانت هى لغة الفكر والوجدان التى يمكن ان نتقنها ، وأنا أدعى أننا لانتقنها أيضاً لأننا لانتقن الفكر بأى لغة ! ، فإذا جعلناها هى لغة الثقافة كما هى لغة الحياة اليومية التى كان يقول عنها رشاد رشدى ، وكان من أكبر دعاتها ، اللغة التى يحلم بها الانسان ويحب ويكره بها بل ويشتم بها أيضاً ، هذه اللغة لم تطور ولم تعطى الفرصة لتصبح لغة الثقافة وهذا هو المرض الهيكلى اللغوى عندنا . وهذا يدخل فى صلب سؤالك لأنه اذا كان هذا هو استعمالنا للغة وفهمنا لها فكيف نقرأ نصاً قد لايكون معاصراً ، وحتى بالنسبة للنص المعاصر ، أنا أدعى أنه يكاد يكون محكوم عليه بالضعف لأن اللغة المشتركة بين الكاتب والقارىء أضعف من أن تتحمل فكراً عميقاً أو احساساً مرهفاً أو تعبيراً فنياً مركباً من أشياء مرهفة صعبة كما هو حادث فى الفن الكبير ، وهذا بالنسبة للنص الحديث أو المعاصر ، أما بالنسبة للنص القديم فالمسألة أكثر تعقيداً بالتأكيد لأنه اذا كانت اللغة نفسها غير موجودة ، أو الفهم اللغوى الأصلى غير موجود ، فكيف بالانتقال إلى عصر مختلف له اصطلاحاته ومفرداته المختلفة ، وهى مشكلة فى غاية الخطورة ، وأهم بكثير من مشكلة المنهج النقدى .

■ أدعى أننا لانتقن الفكر بأية لغة !.

■ يلاحظ أن أغلب المعارك النقدية بين جيلى : طه حسين والعقاد ، ومندور وعوض والعالم وأنيس ، كانت ذات صبغة سياسية وأشهرها قضية (الامتزاج فى الأدب) أو العلاقة العضوية بين الأدب والمجتمع . إلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟ وكيف شكلت السياسة خريطة الأدب والنقد العربى ؟ وأين شكرى عياد الناقد من هذه القضية ؟

○ أحاول أولاً الإجابة عن الشطر الأول من سؤالك ، وهو نظرة إلى الخلف عن جوانب هذه القضية . أولاً الصراع بين جيل طه حسين والعقاد وجيل العالم ومن إليه

■ معركة العالم وأنيس مع طه حسين تكاد تكون مفتعلة .

■ ما يقدم للقراء من دراسات بنيوية هو تطبيق حرفي من تلميذ صغير !

كان صراعاً سياسياً ، غير أن الفكرة التي دار عليها الصراع لم تكن مختلفة ، لأن طه حسين أهتم في دراساته النقدية في تاريخ الأدب العربي بعلاقة الأدب بالمجتمع وتصور الأدب للمجتمع ، ولعل هذا هو أهم اضافة له في كتابه (حديث الأربعاء) بصفة خاصة ، فقد تحدث عن العصر الأموي والعباسي ورأى أن في هذه الفترة كانت هناك صورتان للأدب ، صورة رسمية وصورة غير رسمية ، وكان الشعر هو المعبر عن الصورة الرسمية آنذاك بأمانة أكثر . أما العقاد فقد كان عنده أيضاً هذه النظرة الاجتماعية ، لكنه كان أكثر تأكيداً على علاقة الأدب بمبدعه الذي ينتج هذا الأدب ، ومرجع ذلك إلى تأثير الطبعة الرومانسية الخاصة بالعقاد وهي طبعة تؤكد دور الفرد وأهميته ، وطه حسين أيضاً كان رومانسياً طبعته تؤكد دور المجتمع ، بمعنى تفسير الأدب بحسب الظروف الاجتماعية وهي أيضاً مقولة رومانسية . وإذا أخذت مجموع الفكر النقدي عند هذا الجيل ستجده يربط الأدب بالحياة ، حتى العقاد الذي أكد على الجانب الفردي والشخصي ، تجده في أول فصل من كتابه (ابن الرومي ، حياته من شعره) يتحدث عن عصره وليس عن شخصيته ، كذلك كتابه عن (ابي نواس) فيه كلام كثير عن بيئة البصرة التي نشأ فيها .... الخ . فالخلاف كان أساسه سياسيا وأتذكر المقالات التي وجهها العالم وأنيس معاً إلى طه حسين في جريدة « المصري » كان فيها شيء من الحماسة لكنها لاتمثل خلافاً في المبدأ في حقيقة الأمر . أما مندور وعوض فكانا استمراراً واضحاً لطه حسين لا شك . فالخلاف الحقيقي في هذه القضية كان محكوماً بالمدرستين اللتين أشرت إليهما في البداية ، ولاتزال القضية إلى الآن وهي : هل للأدب دور في الحياة أو لا ؟ أو كما يقال بالتعبير الشائع ، : هل الأدب للحياة أو للمجتمع ، أم الأدب للأدب ؟ . وهذه القضية بالتأكيد لها جانب سياسي ، بيد أنه جانب سياسي على نطاق عالمي وليس نطاق داخلي فحسب ، وربما تكون حماسه محمود العالم وعبد العظيم أنيس مرتبطة بظروف داخلية أكثر ومنشأها رغبة جيل من الأدباء والنقاد في التعبير عن واقع اجتماعي يعيشونه ومع ذلك لم يكن هذا ضد طه حسين الذي بدأ هذا في واقع الأمر في كتابه (المعذبون في الأرض) وهذا يعني أن المعركة كلها تكاد تكون مفتعلة . أما أسباب الخلاف التي أدت إلى طرح القضية وهي هل الأدب للحياة أم الأدب للأدب ، وأنا استخدام هذه العبارات وأنا واعي أنها عبارات مجملة ومبهمة وتحتاج إلى تحفظات كثيرة . . ولكني أقول أنها وظيفياً تؤدي معنى في هذا السياق الذي نحن بصدده الآن ، أن أدبية الأدب كانت رد فعل لمحاولة السياسة أن تسيطر على الأدب وقد أخذت شكلين : في روسيا في أوائل عهد الثورة البلشيفية ، لأن الثورة البلشيفية أرادت أن تستخدم الأدب كمهندس للأرواح بتعبير (ستالين) ، أما الأدباء فقد رأوا أن الأدب هو الذي ينبغي أن يقوم بهذه الثورة بنفسه ، وهذه هي عقيدة الأدباء في أنفسهم منذ الثورة الرومانسية ، أي منذ أن خلع الأدب قيود الكلاسية التي كانت تربط الأديب بالبلاط أو النظام . أما الشكل الثاني فكان في أمريكا حيث انتعشت هذه الحركة بحماسة شديدة في أواسط الاربعينيات واستمرت بقوة طوال الخمسينات ، فكانت رد فعل أو محاولة لسد طريق الفكر الماركسي ، لأنه بعد الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات من هذا القرن كان هناك فكر ماركسي حاد ونشيط ومتحرك جداً من كبار النقاد الذين يمثلونه مثل (ادموند ولسن) ، فأغلب الكتاب والنقاد في هذه الفترة كانوا ميالين إلى اليسار وكانت قاعدته الجامعات ، وصدر إلينا عن طريق الجامعات . أما أين أنا من هذه القضية فأنا شديد الغيرة على حرية الكاتب والفنان واعتبر هذه الحرية من الأفكار التي جاءت بها الرومانسية لتبقى ، بمعنى أنها أصبحت في حصيلة الأديب والفنان والناقد إلى هذا الوقت وإلى المستقبل المنظور . لكني أرفض مقولة أن الأدب له عالمه الخاص ، وأرفض أدبية الأدب التي جاء بها رشاد رشدي ، فأدبية الأدب ليست منفصلة عن دوره في قيادة المجتمع ، ولا عن خدمة أهداف معينة لغيره ، وأظن أن هذا بالنسبة لي واضح جداً ، أحاوله فيما أكتب وفيما أنقد .

■ أرسطو وكتابه (فن الشعر) ، أثار - ولايزال - مسألة أخلاقية الأدب :

هل الأدب ذو غاية أخلاقية مباشرة ؟ أم أنه أخلاقي كنتيجة للقوانين التي يتفاعل بها مع النفس الانسانية في عملية (التطهير) ؟

○ كتاب أرسطو يتسع لأشياء كثيرة جداً ، فأرسطو يمكن أن يعد أبا الشكليين ، وأبا البنيويين ، لأن القسم الأكبر من كتابه هو عن نوع أدبي معين وهو (التراجيديا) ، وكلامه عن التراجيديا هو تحليل لبنيتها ، أجزائها ، عناصرها ... الخ . لكن بحكم أنه فيلسوف فقد كان له زوايا أخرى من النظر إلى الأدب والفن عموماً ، ومن هذه الزوايا (الزاوية الفلسفية) المعرفية ، وهو شيء لم يهتم به النقاد كثيراً ، فقد نظر إلى الأدب من هذه الزاوية المعرفية على أنه نوع من المعرفة وليس فقط انه ذو أثر انفعالي ، يمكن أن تقول عنه (اخلاقي) في نهاية الأمر . فاللذة التي يحدثها الأدب هي نوع من المعرفة ولكن أساساً هو يطلب من

■ الأجيال الأدبية المعاصرة مشغولة باتقان (التكنيك) وليس بروح العمل الأدبي .

أجل لذة خاصة به وهى لذة (المحاكاة) وقد تكون مشتركة بينه وبين غيره من الفنون لكن لكل نوع أدبى أو فنى كيفية المحاكاة الخاصة بهذا النوع وتبقى المحاكاة صفة تميز الفن عموماً عن أى نوع آخر من النشاط ، ومن هنا يصبح قريباً من جماعة (أدبية الأدب) .. إنما عندما يتكلم عن (علة غائية) للأدب بحكم تفكيره الفلسفى ، أو عن علة غائية للتراجيديا بصفة خاصة فيقول أنها تثير انفعالى الشفقة والخوف لتطهر من هذه الانفعالات فيمكن أن نقول أنه هنا يتحدث عن تأثيرا أخلاقى . ويقترب مما يسمى بـ « التنفيس » بلغة علم النفس المعاصر . لكن أعتقد أن القول بأن أرسطو قد ذهب فى كتابه (فن الشعر) إلى غاية أخلاقية مباشرة ، فيه شىء من المبالغة فى موقف أرسطو ، بيد أن القول بأنه أقرب إلى الشكليين أو البنيويين أو أصحاب أدبية الأدب ، ربما يكون أكثر معقولية من القول بأنه (اخلاقى) ، لأنه اعتبر الأخلاق أو الشخصية عنصر من عناصر التراجيديا ولكن ليس لتحقيق غرض اخلاقى معين ، واذا كانت المسألة هى أنه يثير انفعالات معينة من أجل تطهير هذه الانفعالات ، مجرد التطهير ، فإن التطهير فى حد ذاته لا يجعله أخلاقياً .

■ قضية (الالتزام فى الأدب) أو بمعنى آخر ما حدود المبدع فى التصرف فى الموروثات والأساطير ؟ خاصة وأن (الموضة) هذه الأيام فى الأعمال المسرحية هى استلهام التراث ؟

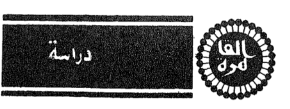
لا أرى أن كلمة (الالتزام) تعبر عن قضية استخدام التراث ، لأن القضية هنا تتعلق بالشكل أو بأداة التعبير ، بمعنى التعبير من خلال الرموز التاريخية والاسطورية ، فالعمل الأدبى هو فى الحقيقة عمل واحد ، وحين نقول أن الشكل ينبثق من داخل العمل الأدبى فأننا لا ندخل فى قضية علاقته بالمجتمع أو غيره . ولكننا ندخل فى قضية الصنعة الأدبية . وفى انجلترا مثلاً هناك من المخرجين من يقدم مسرحيات شكسبير بملابس عصرية وبلغة عصرية بل هناك من يعمد إلى كسر الايهام التاريخى بصورة متعمدة بالحديث عن الحاضر فى وسط الحدث التاريخى ، وواضح هنا أن المسرحى سواء أكان كاتباً أو مخرجاً لا يخشى الرقابة ولا يدفعه إلى هذا خوف من بطش أو خلافه وإنما الذى يدفعه الى ذلك هو اعزازه بتراث شكسبير ، ورغبته فى اعطائه وجود عصرى ، وهذا الدافع هو روح العمل الذى يقوم به الكاتب الذى يدخل فى النص التاريخى اشارات عن الحاضر تتناقض مع الفترة التاريخية التى يتحدث عنها . أما فى وطننا العربى فأنا أخشى أن يكون الخوف هو رائد كتابنا أو شعرائنا ، وشىء طبيعى جداً أن المبدع لا يجب أن يلقى به فى السجن ، لكن هو يذهب إلى أقصى مدى من الحرية يستطيعه ، واستخدام التاريخ أو الاسطورة كغطاء للحاضر ، مجرد غطاء ، فى نظرى ليس عملاً فنياً محترماً لأنه لا ينبعث من رؤية انسانية أو رؤية فنية عميقة ، وانما هو ينبعث من أن الكاتب لديه كلمة يريد أن يقولها ويخشى فى الوقت نفسه من قولها بشكل يرتبط مباشرة بالحاضر ، وهنا تبدوا شكالية الفن ، لأن الكاتب يقول معانى مباشرة ولكن على لسان وزير أو حاكم من المماليك مثلاً ! فالمباشرة ليست مطلوبة فنياً ، إذاً معنى هذا أن لديه شىء يمكن أن يقال بصورة مقالة أو خطبة أو عرض حال ولكنه يضعه هو نفسه فى داخل أسطورة أوقصة تاريخية ، وهذا النوع من العمل الفنى غير ناضج على الاطلاق .

□ هناك نغمة يتردد صداها فى سيمفونية رتيبة بين الأدباء وهى كيف يصل الأدب العربى إلى مستوى (العالمية) ؟ فما رأيك ؟

● الأدب له وظيفة حيوية وهو قائد لمجتمعه ، ولست أدرى ما سبب تمسك كثير من الأدباء بالعالمية ، وأنا شخصياً أكره للأدب العربى الآن أن يكون عالمياً ، وأعلنها : هذه خطوة سيئة إلى أقصى درجة بالنسبة للأدب العرب . . لماذا ؟! لأنه لكى يستطيع أن يكون عالمياً ينبغى عليه السير فى ذيل الأدب العالمى ، وينبغى عليه أن يتباعد عن بيئته العربية ، فالطريق إلى العالمية هو أن تكتب شعراً سريالياً مثلاً لكى يقرأوك أو أن تكتب قصصاً جنسياً مكشوفاً ومفضوحاً ، فالمبالغة فى الصراحة الجنسية أصبحت (موضة) فى الأدب الروائى والقصصى وهذا هو الطريق المؤدى إلى العالمية ، لكنه ليس الطريق الذى تؤثر به فى شعبك ، ومهمتك الأولى أن تؤثر فيه بعد ذلك تدخل فى الأدب العالمى . وأنا شخصيا أرى الأجيال الأدبية المعاصرة تشغل نفسها بإتقان الفنون الأدبية الحديثة ، أى بإتقان (تكنيك) القصة والرواية والمسرحية وهذا غاية فى الخطورة لأن الأدب ذو طابع قومى مميز وليس مجرد تكنيك وانما هو (روح) أولاً . واعتقد أن أدبنا العربى المعاصر يفتقد اليوم هذه الايجابية الروحية ، وهذا ما يعوق وصوله الى القارىء العربى أولاً ثم العالمية ثانياً . وأود أن أطمأن من يتلهفون إلى العالمية وأقول: ستعرفون فى الغرب وسيكون لكم ما أردتم ، أدباء من الدرجة الثانية أو الثالثة فى الآداب العالمية ، ولن يكون لكم أى تأثير يذكر فى عالمكم العربى !

■ أستاذنا (د. شكرى عياد) ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، هل نستطيع القول بأن لدينا منهج نقدى عربى دماً ولحماً ؟ ولمَ ؟

● أقولها صراحة ، لا يوجد عندنا شىء عربى ، لا فكر عربى ولا أدب عربى ولا لغة عربية ، وانما نحن خليط ثقافى وحضارى لم يتبلور فيه شىء يمكن أن نقول عنه الممثل الحقيقى لهذه الحضارة . واعتقد أن السبيل الوحيد هو الاخلاص والأمانة مع النفس أولاً وفى التعامل مع واقعنا ومشكلاتنا ثانياً ، وهى صفات أخلاقية بحتة ، ولذلك أنا أرى أن كل أدب جيد وفكر جيد فى وضعنا الحالى هو أدب أخلاقى بالضرورة لأن شخصيتنا القومية لم تتماسك إلى الآن وهذا ينعكس علينا كأفراد فما قيمة الأدب إذن ؟ إن لم يساعد على هذا التماسك ! وهذا الذى اقصده من قولى بأن يصبح أخلاقياً ، ولا أقصد بذلك أن يقول الأدب (عيب) أو (حرام) ، أو أن ينادى بـ (الحجاب) أو (النقاب) وانما أقصد أن يساعد على تقويم الشخصية العربية والمصرية ◆



شمشون ودليلة في مسرح معين بسيسو

د. نجوى عانوس

« يقول أدونيس » الشعر رؤ يا بفعل ، والثورة فعل برؤ يا » موضحاً بذلك الجدل بين الشعر والثورة ، وما فى الشعر من شوق إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة ، ربما فى الثورة من نار الإلهام الشعرى ، ولقد كانت دائماً القفزة من الرؤ يا إلى الفعل بهذه الرؤ يا ، طموح الشعراء الكبار كما كان كبار الثوار حالمين كباراً !![1] .

لقد تجلّى اللقاء الشعرى الدرامى ــ الثورى فى مسرحية « معين بسيسو » مثيراً قضية العلاقة بين الدراما والثورة ، إذ كيف يتصل الشعر المنبعث عن الحلم بالفعل الدرامى وبالفعل الثورى الذى يقتضى نظراً موضوعياً يقيم الواقع ويحرص على تغييره .

يقول بسيسو معبّرا عن الجدل بين الشعر الدرامى والثورة فى مسرحيته مأساة « جيفارا » على لسان جيفارا :

لسنا فى مسرح
أنا لست أمثّل دوراً
فالثورةُ ليست مسرح
هى ذى الأسلحةُ ممدّدةٌ فوق الأرض
هى لكم الآن
ماذا تنتظرون[2]

يسترجع بسيسو فى مسرحيته الشعرية السياسية (شمشون ودليلة قضية فلسطين والإحتلال الإسرائيلى ، فتدور الأحداث فى عربة هاجر ركابها من فلسطين مشيراً إلى حرب ١٩٤٨م وهجرة أهل فلسطين من الوطن هروباً من الإضطهاد الإسرائيلى ، وهاجرت الأم « ريم » وقد احتفظت أثناء رحيلها بالصرة والقت بطفلها من هول الرعب ، ولكنها ما زالت مرتبطة بالوطن تحاول تمزيق الأسلاك الشائكة للوصول إلى الابن والأرض الضائعة بينما مازال يملك الأب مفتاح البيت وأوراق بيارة الموز ، ويدعو إلى الثورة ولكن القضية متوقفة بتوقف العربة وتفتقد العرافة القدرة على التنبؤ بالمستقبل ثم تتطور القضية لتشمل الأمة العربية عند نكسة ٥ يونيه١٩٦٧ ، ويرمز بشمشون الإسرائيلى إلى الاحتلال بينما تقف دليلة الفلسطينية فى مقابل هذه الشخصية ، ويحاول اغراءها باخراجها من السجن بشرط أن تخون وطنها ، ومثلما دمّر شمشون المعبد فى القصة التوارتية (الإصحاح السادس عشر) وسقطت أحجاره على شمشون والفلسطينين ، يحاول فى مسرحية بسيسو تدمير العربة وكما دار شمشون حول الطاحونة عندما فقد قوته وبصره وأفشى سره يدور شمشون عند بسيسو ــ حول المدفع ولكن حتماً سيسقط مثلما سقط شمشون فى التوراة .

كتب معين بسيسو هذه المسرحية بعد نكسة ٥ يونيه ١٩٦٧ ، ومثلت على مسرح توفيق الحكيم ١٩٧١ .

« ولعل المسرح السياسى هو اللون الذى ميز الاتجاه المسرحى بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ . . لقد بدأ المسرح الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة إذ أخذ يشارك فى حوار الأمة العربية كلها ، هذا الحوار الذى وضح فى ذلك التساؤ ل الكبير : من نحن ؟ إلى أين ؟ كيف ؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة[3] .

استلهم بسيسو شخصياته من الموروث الدينى ومزج بين الشخصيات الدينية والمسرحية لتجسيد رؤ يته المعاصرة للقضية الفلسطينية منذ حرب ١٩٤٨ إلى نكسة ١٩٦٧ ، واستطاع توظيف التراث للدلالة على اصابة الحركة العربية الصاعدة بعد النكسة بخيبة أمل وارتجاج الوجدان العربى ، وللتعبير عن الحلم بالثورة وتحرك القضية العربية .

استطاع بسيسو توظيف الموروث الدينى ؛ فإستمد شخصياته من تلك الشخصيات الدينية التى عاشت تجربة شبيهة بتجربة فلسطين ، وجعل منها نموذجاً رمزياً تراثياً يتلاقى فيه صوت فلسطين المعاصر بهذه الأصوات التراثية .

تعدُّ شخصية سيدنا يونس من أهم هذه الشخصيات ؛ حيث تمتزج شخصيته بشخصية ابن ريم الضائع المسجون وراء الأسلاك الشائكة وقد أطلقت عليه ريم إسم « يونس » ؛ فيونس وقع فى ظلام السجن والاعتقال مثلما وقع سيدنا يونس فى ظلام ابتلاع الحوت ، وكان بطن الحوت وعاء ومسكناً له حتى آمن بربه وسبح بحمده فغفر له واخرجه من بطن الحوت (كما ورد فى القرآن الكريم[4] ويونس عند أهل الكتاب هو يونان بن امتاى وقد امره الله بالذهاب إلى مدينة « نينوى » لدعوة أهلها إلى الايمان وقد كثر شرهم فهرب يونان من وجه الرب إلى ترشيش فنزل إلى يافا ووجد سفينة ذاهبة إلى ترشيش فنزل بها ، فأرسل الرب ريحاً شديدة حتى كادت السفينة تغرق ، وعمل المسافرون قرعة لمعرفة من كان سبباً فى غضب الله فخرجت القرعة على يونس الذى حدثهم بقصته وأشار عليهم بأن يلقوه فى

اليم ليسكن عنهم غضب الله فالقوه فالتقمه الحوت حتى دعا يونان ربه فى جوف الحوت فلفظه[٥] .

رمز بسيسو بهذه القصة إلى قضية فلسطين ، فيشير فى اللوحة الثانية من الجزء الأول من المسرحية إلى فكرة الخروج من جوف الحوت ويقوم الأب بالدعوة إلى اصطياد الحوت والبحث عن صياد يقوم بشخصية المنقذ البطل يستطيع اصطياده لاستخراج فلسطين من بطنه ، فيقول مخاطباً الصياد :

أنك صياد الحيتان
كدت أقول له ، إن كنت تريد الحوت
فاحمل مجدافك واضرب فى البحر . . وراء الحوت[٦] . .

ولكن اسرائيل قد ألقت بالحوت على رمال الشاطىء فكيف تتمكن شبكة الصياد من اصطياده ؟

ثم تتجمع أجزاء الصورة (الحوت ـ يونس ـ الابتلاع ـ الخروج ـ ما بعد الخروج) فريم تبحث عن ابنها يونس وقد ألقت به فى أرض فلسطين (احتفظت بالصرة وألقت بالطفل) أثناء هجرتها منها نتيجة للرعب والارهاب فقد ارتكب اليهود فى ١٩٤٨ فظائع تقشعر لها الابدان فى فلسطين ومنها مذبحة دير ياسين مما اضطر عدد كبير من الفلسطينيين إلى الهجرة ـ وابتلعه الحوت ، تقول :

يونس ياولدى . .
أى الحيتان ابتلعك . .
واعتقلك فى صدره . . .
معتقل ياولدى أنت ببطن الحوت .
معتقل منذ ولدت .
هل حكم عليك بأن تبقى فى البحر .
والحوت يدور[٧] . . .

وتدعو ريم إلى البحث عن طفلها « يونس » فمن سقط منه خاتم خشبى فى البحر يغطس ليبحث عنه فما بال من ضاع منه ابن الوطن ومنقذه . وفى اللوحة الثانية يمهد « بسيسو » لتدخل العرب (مصر ـ سوريا ـ العراق) فى حرب ١٩٤٨ لا نقاذ فلسطين فيجب أن يطعم يونس بالبارود ليحقق الانتصار بل ويغطى البارود جسده بدلاً من ورق التوت مستلهماً قوله تعالى : « فنبذناه بالعراء وهو سقيم ، وانبتنا عليه شجرة من يقطين »[٨] ، فتقول ريم :

كن حذار يايونس .



معين بسيسو

أنا أعرف انك عريان
لكن سيجىء إليك
من سوف يغطيك بأوراق[٩] النقد

حتى احدثت الأمم المتحدة فى ديسمبر ١٩٤٨ قراراً بدعوة إسرائيل إلى السماح بعودة اللاجئين العرب إلى بلادهم فتوهمت ريم توقف القضية عند هذا الحد ، فإذا بها تصاب بالاحباط بعد نكسة ٥ يونيو ، فضاع يونس وعاصم وضاعت ريم نفسها ، وضاعت سيناء وغزة والمرتفعات السورية ، فتقول الأم فى اللوحة الثانية من الجزء الثانى :

الأم : كانت ريم . .
تبحث عن ولد ضائع . . .
عن ولد يدعى يونس . .
وأنا الآن
ابحث عن عاصم وافتش عن ريم[١٠]

وبالرغم من وقوع يونس فى يد الاحتلال الاسرائيلى (رمز اليه بسيسو بشخصية شمشون) وفى يد شمشون الاسرائيلى إلا أنه ما زال قطرة دم حبيسة فى شريان ريم ولابد أن تخرج .

كما استخدم بسيسو قناع « الرجل البانيو » للدلالة على الرغبة فى الخروج من الماء ، فغرق الرجل أحياناً ، وطفا أحياناً أخرى ، لكنه لم يستطع الخروج إلى الشاطىء ، هذا الرجل مثله مثل يونس عندما أراد انقاذ ركاب السفينة ولكنه وقع فى ظلمات الابتلاع وغرق الرجل فى البانيو نتيجة لاتساع دائرته فأصبح أكبر من المستنقع ، أكبر من حمام السباحة ، أنه بحر يحتوى الحيتان . وينهى « بسبسو » مسرحيته بالحلم ، الحلم بعودة يونس ، فريم تلمح وجهه مع ظهور اللون الأخضر متمثلاً فى زلزال وبرق ممهداً لسقوط الأمطار .

الزلزال الأخضر
البرق الأخضر
أنى ألمحك الآن
يونس ياولدى
أنى ألمح وجهك[١١]

كما استدعى قصة بلقيس ملكة سبأ مع سليمان من التوراة والقرآن الكريم ، وبلقيس (كما ورد فى القرآن الكريم) قد كفر أهلها وسجدوا للشمس من دون الله ، وعظمت نفوسهم وتكبروا وتجبروا فأراد الله أن يريهم قدرته فأرسل إليهم سليمان ،



واختبرت بلقيس سليمان حتى تأكدت من صدق نبوته ، واسلمت لله معه(١٢)

والتوراة لا تعرف قصة ملكة سبأ بهذا الوصف إنما تذكر أنها أتت إلى سليمان بعد أن سمعت بحكمته ، وشاهدت بنفسها تلك الحكمة العظيمة قائلة له (طوبى لرجالك وطوبى لعبيدك هؤلاء الواقفين أمامك دائماً السامعين حكمتك . ليكن مباركاً الرب الهك الذى سر بك وجعلك على عرش اسرائيل(١٣) !

ويقول د . عبد الوهاب النجار : « ولعل اتصال ملكة سبأ بسليمان كان سبباً فى وجود الديانة الموسوية فى بلاد اليمن وأن ذلك هو الأساس الذى بنى عليه (ذو نوس الحميرى) دخوله فى اليهودية نكاية بالدولة الرومانية الشرقية التى أرسلت إلى اليمن التسوس مقدمة لاستعمار اليمن فلم ير أنكى لهم من الدخول فى اليهودية وتعصب لها حتى قتل أهل نجران وخد لهم الاخدود وحرقهم بالنار(١٤) .

يبدو أن بسيسو قد تبنى هذا الرأى فيشير إلى هذا الاتصال وأثره فى ضياع الأرض ، فيقول على لسان الأب :

حتى أصبحنا فى هذى العربة
من ليس له أرض ، ليس له مطريا بلقيس
هذا هو ما بقى من الأرض .
راحة هذا الكف .
ماذا يفعل يابلقيس الفلاح صديق المطر ؟
إذا لم يك يملك إلا راحة كفه . .
قطعة أرض
أيشق الكف بمحراثه ؟
يلقى فى الكف المحروثة ببذور القمح
ثم تمر الأيام ولا عود أخضر
ينبت فى راحة هذى الكف
وهنالك يابلقيس
خلف الاسلاك الشائكة وخلف الضوء الأحمر
الأرض هناك
ما أعظم حزن الفلاح إذا سقط المطر
وما كان الفلاح على أرضه . .
عندئذ يابلقيس . .
تصبح قطرات المطر كقطرات القصدير ،
وقطرات الكبريت الملتهبة
تسقط فوق الرأس وفوق الكف . . (١٥)

ربما استهلم بسيسو هذه العلاقة بين المطر والأرض من قصة (وردت فى كتاب التيجان فى ملوك حمير) وهى قصة اختبار بلقيس لنبوة سليمان ، وقد سألته : « اخبرنى عن ماء روى ليس من أرض ولا من سماء فقال سليمان للجن : أركبوا هذا الخيل فاجروها فإذا تصيب عرقها فخذوه وجيئونى به ، ففعلوا وآتوه بماء كثير من عرق الخيل فقال لها : هناك يابلقيس ماء روى ليس من أرض ولا من سماء(١٦) وكأنه يقول ان بلقيس فقدت ماء الأرض والسماء واحتفظت بماء عرق الخيل عندما اتصلت بسيدنا سليمان وفقد الفلسطينى وطنه عندما هاجر منها :

الواحد منا يهجر بيته
يهجره ولبيت آخر . .
فالبيت الآخر يصبح كل العالم . .
والعالم يصبح منفاه . .
من يحمل حجراً فى المنفى ، ليقيم به بيتاً . .
فلتقطع يده ياعاصم(١٧)

استخدم بسيسو قصة مريم العذراء وولادتها للمسيح كرمز لقضية فلسطين وتوقفها ، فحركة ابن مريم تعبر عن ذلك التوقف فهو لم يكن يرفع عينيه عن عين مريم ، فنظراته ثابتة إليها ، يوشك أن يتكلم وهو ما يزال فى المهد صبياً مثله مثل المسيح لينقذ أمه ويعلن عن نبوته(١٨) ولكنه لا يتكلم فلن تحدث المعجزة ولن يعود المسيح لإنقاذ شعبة فالقضية ثابتة وابن ريم هو ابن فلسطين وقد ألقته أمه على أرض يافا قبيل هجرتها فرضع من اثداء نساء فلسطين ولم يرضع من ثدى أمه فهو شخصية تعبر عن الجماعة وآمالها وكأنه نذر منذ مولده لانقاذ شعبه :

لم يك يبكى أبداً
لم يك يبتسم ، ولم يك يرفع عينيه عن عينى
لكنه يمسك بيدى
كان كمن يوشك أن يتكلم
كنت أخاف من المعجزة وأخشى أن يتكلم
لم اك مريم
أماً لنبى
فأنا امرأة من يافا
مثل كل نسائك . . يايافا . . .
لم يك يرضع من ثديى
جفت كل ينابيع الصدر وكل ينابيع الأرض . .

كنت أطوف به ، ترضعه هذى الام
وتلك الام
يرضع من هذا الثدى ومن ذاك الثدى . . .
كان كمن يتنبأ . .
كان كمن كتب عليه
أن يرضع من كل الاثداء
إلا من ثدى امه[19]

واخيراً استعان بسيسو بقصة شمشون ودليلة فى التوراة فى اللوحة الثانية والثالثة والرابعة من الجزء الثانى لتوضيح نكسة ١٩٦٧ وقد احتلت الأرض وأصبحت أنهارها تجرى بين أصابع شمشون الاسرائيلى أما ريم فرمز بها إلى دليلة الفلسطينية :

راحيل : أنت دليلة .
هذا هو اسمك
اما ريم
فهو الاسم السرى[20]

تقف هذه الشخصية فى صراع مع شمشون وراحيل الاسرائيلية ، وقد شاركته راحيل فى الاستيلاء على فلسطين ، فتسترجع تاريخ القضية بقولها :

وتبعتك عبر مئات السنوات . .
حتى القت بى باخرة . . فى منتصف الليل . .
على شاطىء حيفا . .
وأنا الآن معك . .
كنت تحطم كل الاشياء . . وكنت معك . . .
فى اليوم الأول من يونيو كنت معك . . .
فى اليوم الثانى والثالث والرابع والخامس كنت معك
وكسرناهم كزجاج النافذة . . وكنت معك . . .
وأنا الآن معك . .[21]

وبالرغم من اعتقال شمشون لريم فمازالت هى الأقوى لمشروعية تواجدها فى وطنها بينما يصبح شمشون جسداً غريباً على أرض فلسطين مما يودى به شيئاً فشيئاً ، يتضح ذلك فى قول راحيل نفسها :

راحيل :
لكن ما زالت ريم هى الأقوى
ما لم تكسرها
أنا لا أهذى يا شمشون[22] .

ومثلما استطاعت دليلة إفشاء سر شمشون وإذلاله بدورانه حول الطاحونة بعد أن فقد بصره ، يدور شمشون عند « بسيسو » حول المدفع فى حركة جنونية ليد مر فلسطين ونفسه مثلما دمر شمشون المعبد عليه وعلى الفلسطينيين فحتماً سيقع شمشون وستقع اسرائيل معه نتيجة لا نقسامها على نفسها أو لتصاعد من المجتمع العربى داخل اسرائيل ليصبح شوكة فى جسدها الغريب .

وبالرغم من أننا لا نعرف على وجه الدقة موقع العربة التى دارت فيها أحداث المسرحية وعاشت شخصياتها إلا أن معظم أحداث القصص الدينية التى استلهمها بسيسو تدور فى أرض فلسطين وتشير إليها ؛



فيونس فى التوراه عندما هرب من وجه الرب نزل إلى يافا ، ويذكر انجيل (متى) ان المسيح قد ولد فى بيت لحم ، ودليلة فتاة من وادى سورق بفلسطين ، فاستطاع باستلهامه للموروث الخروج من رحاب التغريب الجغرافى إلى مكان مألوف) .

كما استلهم سيرة « عنترة بن شداد » من التراث الشعبى للدلالة على البطولة ، وارتبط بالتراث الشعبى لعلاقته بالمسرح ؛ « فالتراث الشعبى أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره فى تقدير الأمور ، والمسرح ـ أساساً ـ مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره بل انه يؤلف ما يؤلف من خلاله[23]» يقول « بسيسو » مسترجعا لشخصية عنترة ، محرضاً على الثورة :

انهض ياعنترة العبسى
واصهل من نافذة القدس[24]

استعان بسيسو بالتراث التاريخى واستلهم منه شخصيات ثورية ونضالية ساهمت فى تحرير شعبها لا ستخلاص العبرة من الماضى والاستفادة من الاحداث التاريخية ، فاتخذ من التراث التاريخى زورقه ليعبر به إلى الحاضر ، مثال ذلك .

استدعى شخصية طارق بن زياد وقضية احراقه للسفن لدفع جنوده إلى الاستبسال فى القتال ، ولكى يعلموا أنه ليس أمامهم سوى النصر أو الموت ، وقد مال العديد من المؤرخين العرب إلى عدم قبول هذه الحادثة وإلا فبأية وسيلة كان يتصل طارق بموسى بن نصير والقيادة المركزية[25]

استخدم بسيسو هذه الحادثة للتحريض على الثورة والكفاح المسلح فلا أمل إلا بالثورة فهى الطريق الوحيد إلى النجاة والتحرر ، يتضح ذلك من قوله :

اشعل ياطارق .
سفنك بركان حرائق[٢٦]

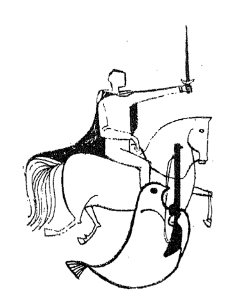
كما استرجع قصة موت الشهيد جيفارا (كتب مسرحية شعرية بعنوان مأساة جيفارا) وهو رفيق فيديل كاسترو ورئيس جمهورية كوبا ، اشترك معه فى قتال الدكتاتور باتستا حاكم كوبا واستطاع جيفارا اشعال الثورة ضده واسقاط حكمه حتى تولى فيما بعد كاسترو المناصر للحركات الثورية الحكم[٢٧]

وأشار أيضاً إلى قصة استشهاد الحسين بن على بن أبى طالب فى كربلاء بالعراق ، وقد دخل جنود ابن زياد عليه حاملين رأس الحسين على الأسنة .

وأشار أيضاً إلى قصص تتعلق بنضال شعوب أخرى لكى يدفع الامة العربية إلى الكفاح مثال ذلك أشار إلى « فيتنام » ليعطى دروساً عملية فى كيفية تنظيم وحدات فدائية ودروساً فى النضال والكفاح المسلح .

وبهذا يكون بسيسو قد قدم القضايا السياسية تحت عباءة القصص التراثية ، ووقفت الشخصيات التراثية الرمزية فى مضاهاة الشخصيات المعاصرة كاشفة لها .

ترتدى الشخصيات الاقنعة وتحمل أسماء رمزية مثل (الوجه الأول ، الثانى ، والثالث ، الرجل ذو الأربطة البيضاء .. الخ)



وتقوم هذه الأقنعة بالتغريب وعرقلة اندماج الممثلين فى أدوارهم ، فتتبادل الشخصيات الاقنعة والادوار ، ويرفض الوجه الأول فى اللوحة الأولى التمثيل لاثارة العاطفة واندماج الممثل فى دوره ويلقى بهذا القناع (قناع الممثل المتقمص للدور) فيجب أن تتحول الكلمة إلى بارود إلى ثورة تمهداً للمسرحية الثورية .

تلقى شخصية العرافة بقناعها لترتدى قناع الجاسوسة خشية القتل فعندما تحاول التنبؤ بتحريك القضية الفلسطينية من الحاضر المظلم إلى المستقبل تقتل فلا حركة إلى مستقبل فى وطن محتل :

لكن آخر عرافة ،
قرأت فى كف ، وفى فنجان ..
أحد الركاب ..
عين العرافة سقطت فى الفنجان ..
والكف الممدودة للعرافة قطعت ..
لم يتنبأ أحد منذ العرافة بضفائرها شنقت
منذ الكف الممدو للعرافة قطعت

كما يقول على لسان الوجه الثالث ، موضحة أهمية المستقبل والتطلع إليه التخلث من الاحتلال :

لكن لابد وأن يوجد عراف ..
ما اشقاه حين العراف يخاف ..
لا يجرؤ أن يتنبأ[٢٨]

تتحول العرافة إلى جاسوسة بعد حرب ١٩٤٨ ، وتدهور حركة القضية الفلسطينية .

كما رمز بالعربة المتوقفة فى مكان مجهول (التغريب الجغرافى) إلى توقف على مستوى الدلالة انه توقف حركة التاريخ عن التقدم الصاعد لصالح العرب ، وما دامت العربة واقفة فوقودها الدم ، وما تكاد أن تتحرك حتى توشك أن تطير فتهبط فى القاع وتغلق نوافذها وابوابها :

الكمسارى : العربة تطير
العربة طارت
العربة تهبط[٢٩]

ويرتدى الرجل البانيو قناع « البانيو » كناية عن الغرق فى أضيق رقعة والسجن بداخل « البانيو » ويرتدى ابن ريم قناع يونس والمسيح وعاصم ، وترتدى ريم قناع دليلة ، وقناع العرافة ، وتتصف ريم عندما ترتدى الاقنعة المختلفة بصفة الجنون والابتعاد عن التعقل فى محاولة التساؤ ل هل التفكير فى الثورة وفى تحريك العربة ضرب من الجنون ، ضرب من المستحيل ؟ وكيف ستتم الثورة ؟ يقول مازن متحدثاً عن ريم مخاطباً امه :

مازن : تعترف بمجنونة ..
ألقت بالطفل ..
واحتفظت ياأبتى بالصرة[٣٠]

كما يطلق عليها الاب لقب « المجنونة » لاغترابها عن الواقع فهى تبحث عن طفلها الضائع تحت دواليب العربة ، معبرة عن العجز واليأس من قيام ثورة ، وتتصف ريم العرافة بالجنون لأنها تحاول التنبؤ بالمستقبل والاشارة إليه .



وبهذا يتحقق دور المسرح الثورى فى حث الجمهور على التفكير فتقديم بجنون (التغريب) يحث على التفكير فى الواقع ويقيم مسافة بين الممثل والمتفرج .

وتتبادل الشخصيات التحريض المباشر على الثورة فيرتدى الأب قناع الفلاح العجوز ، يسترجع الأحداث الماضية ويربط الماضى بالحاضر ، وتقوم الأم بالتعقيب على تحريض الأب

الام : بل من لا يضحك من كلماتك أنت .

أن كان احتفظ أبوك . بمفتاح فى يده

لم لا تحمله أنت
لم لا تدفعه كالراية
وتقاتل من أجل النافذة ومن أجل الباب
لم لا تشحذه كالخنجر
تطعن وجه عدوك[٣١]

استخدم بسيسو الماء كرمز محورى تدور حوله القضية العربية فى حركة الصعود إلى الثورة أو الثبات عند خيبة الأمل والاحباط للدلالة على فشل الثورة ؛ فالغرق فى الماء رمز للوقوع فى ظلال الابتلاع والغرق داخل بطن الحوت رمز لسقوط قضية فلسطين والعلاقة وثيقة بين الأرض والماء ، فمن ليس له أرض ليس له مطر ، إذ تتحول قطراته إلى قطرات قصدير ، وعندما يغرق الرجل البانيو تغرق قضية فلسطين وعندما يطفو يشير إلى التمهيد لتحرك القضية ، ويجب أن يتعلم العربى الغوص فى أعماق المياة ليصطاد الحوت واستخراج البطل المنقذ من بطنه ولكن يتضاءل الحوت حتى يتحول إلى سمكة كبيرة ثم إلى سمكة صغيرة بتضاءل القضية واحتلال الأراضى العربية (١٩٦٧) ، وتتحول الماء إلى قطرة دم فى حرب (١٩٤٨) ثم تزداد المشكلة تعقيداً عندما تتحول إلى بركة دم ثم فوق الأرض .

ريم : اثر غزال فوق الأرض .
قطرة دم
أثر مخالب فوق الأرض
بركة دم[٣٢]

وعندما تتحول المياه إلى انقاص :
الأب : عدنا نغطس تحت الأنقاض . . . عدنا نبحث بين الالغام المزروعة تحت الماء وفوق الماء[٣٣] . .

ويشير إلى الأراضى العربية بانهارها (دجلة ــ النيل ــ بردى) وعندما تحتل تجرى مياهها بين أصبع شمشون الاسرائيلى .

كما شاركت جدلية الحركة والثبات فى الحركة الدرامية ؛ فالحركة تتضاءل حتى تصل إلى الثبات بالعكس ؛ فعود الكبريت الأخضر يتحول إلى عود بارود ثم ينمو حتى يصل إلى سيقان بارود أخضر وحبة القمح تنمو فتصبح سنبلة ثم سنبلة رصاص ، وأصبع اليد الخمسة ربما رمز برقم ٥ إلى ٥ يونيه ١٩٦٧) تطول حتى تتحول إلى أصبع موز (أشار بأصبع الموز إلى فلسطين) ثم تنتفخ لتتحول إلى أفاعى ، أفاعى خمس تتحرك هى الأخرى لتلدغ العنق ثم تنتقل إلى الثدى ثم إلى العين

كما استعرض بسيسو تاريخ قضية فلسطين لالقاء النور على الحاضر وتضفيره مع التراث لخلق مجموعة متواصلة من التماثلات بينها ؛ فيبدأ بهجرة الفلسطينيى فى حرب ١٩٤٨ ، ثم أقام علاقة بين الطفل والمسيح الثائر ، حتى ضاع الطفل وابتعد عن أمه مثلما ضاع يونس فى بطن الحوت ، وضاعت الأرض من بلقيس وسقطت فلسطين فى يد شمشون .

وبهذا أكون قد استعرضت تأثر المسرح المصرى بالظروف السياسية من خلال مسرحية « شمشون ودليلة » واعتماد معين بسيسو على التغريب (البريختى) فى استخدامه الاقنعة وتبادل الممثلين لادوارهم كما أشرت إلى التغريب الجغرافى فى مسرحيته كما استطاع بسيسو تضفير التراث (الماضى) مع الحاضر مستعرضاً تاريخ القضية وتطورها ◆

الهوامش

ــ ١ ــ خالدة سعيد : الحركة والدائرة ، محاضرات مطبوعة قدمت لطلاب الفرقة الرابعة قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، الجامعة اللبنانية ، ١٩٧٧ .
ــ ٢ ــ معين بسيسو : الاعمال المسرحية ، مأساة جيفارا ، دار العودة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨ .
ــ ٣ ــ د . أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف أكتوبر ١٩٨٥ ، ص ٤٦ .
ــ ٤ ــ انظر القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٣٨ إلى ١٤٨ . وانظر سورة الأنبياء آية ٨٦ ، ٨٧ .
ــ ٥ ــ انظر التوراه : يونان ، الاصحاح الأول ، دار الكتاب المقدس فى العالم العربى ، ص ١٣١٥ ، ١٣١٦ .
ــ ٦ ــ معين بسيسو : الاعمال المسرحية ، شمشمون ودليلة ، ص ٢٤٥ .
ــ ٧ ــ نفسه ، ص ٢٥٥ .
ــ ٨ ــ القرآن الكريم : سورة الصافات ، آية ١٤٥ ، ١٤٦ .
ــ ٩ ــ معين بسيسو ، شمشون ودليلة ، ص ٢٧٨ .
١٠ ــ نفسه ، ص ٢٩٠ .
١١ ــ نفسه ، ص ٢٧٤ .
١٢ ــ انظر القرآن الكريم : سورة النمل ، آية ٢٠ إلى ٤٤ .
ــ ١٣ ــ التوراة : الملوك الأول ، الاصحاح العاشر ، ص ٥٥١ .
ــ ١٤ ــ د . عبد الوهاب النجار : قصص الأنبياء ، مؤسسة الحلبى ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٣٣٦ .
ــ ١٥ ــ معين بسيسو : نفسه ، ص ٢٤٣ .
ــ ١٦ ــ وهب بن منبه رواية ابى محمد عبدالملك بن هشام . . ، كتاب التيجان فى ملوك حمير ، مركز الدراسات اليمنية بصنعاء ، ١٩٤٩ ط ١ ، ص ١٧٠ .
ــ ١٧ ــ معين بسيسو : نفسه ، ص ٢٢٤ .
ــ ١٨ ــ نظر القران الكريم : سورة مريم ، آية ٢٦ إلى ٣٣ ، وانظر العهد الجديد ، انجيل متى ، ١ ، ٢ ، ص ٤ ج .
ــ ١٩ ــ معين بسيسو ، نفسه ، ص ٢١٣ .
ــ ٢٠ ــ نفسه ، ص ٣٢٣ .
ــ ٢١ ــ نفسه ، ص ٣١٧ .
ــ ٢٢ ــ نفسه ، ص ٣١٧ .
ــ ٢٣ ــ د . عز الدين إسماعيل : توظيف التراث فى المسرح ، فصول مشكلات التراث ، مجلد ١ ــ عدد ١ أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٨ .
ــ ٢٤ ــ نفسه
ــ ٢٥ ــ انظر د . خالد الصوفى : تاريخ العرب فى الأندلس ، كلية منشورات الجامعة الليبية ١٩٧١ ، ص ٨٤ .
٢٦ ــ معين بسيسو : نفسه ، ص ٢٨٥
٢٧ ــ نفسه ، ص ٤٦٤ .
٢٨ ــ نفسه ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠
٢٩ ــ نفسه ، ص ٢٣٢ .
٣٠ ــ نفسه ، ص ٢١٤ .
٣١ ــ نفسه ، ص ٢١٩ .
٣٢ نفسه ، ص ٢٣١ .
٣٣ ــ نفسه ، ص ٢٨٩ .

عالم المخ والسلوك
النفاذ إلى وحدة الجهاز العصبى

يوسف الحجاجى

سير تشارلز سكوت شرنجتون » الحائز على جائزة « نوبل » عام (١٩٣٢) . . . من خلال تجارب هذا العالم الكبير وابحاثه فى كل مناطق « الجهاز العصبى المركزى » ، وعلى الأخص فى نطاق « المستوى القشرى » للمخ كانت هناك القفزة الوآخمه الى « الخلية العصبية » أو الوحدة الوظيفية للمخ البشرى . . . وتقودنا هذه الوحدة ضمن بلايين الوحدات إلى اعقد الأمور واكثرها دقة من حيث التركيب أو الاداء الوظيفى ، ومنذ سنوات قليلة ظهر فرع جديد وخطير يطلق عليه اسم : العلم العصبى . . . "Neuroscience"

تناول بالبحث والكشف من خلال أدق الادوات والاجهزة خصائص الخلية العصبية فى اتصالاتها المعقده والمتشعبه مع خلية عصبية أخرى ، وظهر امامنا ما يسمى « بالظاهرة الكهربائية » « والظاهرة الكيميائية » لهذه الخلايا والتلازم بينهما لكى تحدث « النبضة العصبيه »

● وتعتبر الظاهرة الكهربائية للخلية العصبية من أدق التخصصات فى هذا العصر ــ وتلازمها كما قلنا « الظاهرة الكيميائية » التى من خلالها استطاع الكشف أن يبين لنا الكثير من أسباب نمو وظهور المرض العقلى . . . ومن هنا ظهرت هذه الأستفسارات الملحه . . . كيف ينشأ المرض العقلى ؟ ! وكيف يتطور على مر الأيام ؟ !! كيف ينشأ « الخبل » قبل أن يصل الانسان الى مرحلة متقدمه من العمر أو ما يطلق عليه اسم : « خبل ما قبل الشيخوخه » "Per seniled ementia"

ما هى أسباب الفصام ــ أخطر واكثر امراض العقل ؟ ! استفسارات كثيرة أجاب عليها هذا الفرع الجديد والخطير . . فرع « العلم العصبى » . . . . .

●● ولا جدال بأن هذا الفرع مازال فى عهده ، ومن هنا فان الكثير من الاستفسارات لم تجد الأجابة الشافية فمازالت هناك وظائف وشبكات عصبية مجهوله داخل المخ البشرى ، وفى هذا الصدد يشير « ريتشارد طومبسون » وهو حجة فى هذا الفرع فى كتابه . . « مدخل الى العلم العصبى » . . ــ « المخ » ــ
"The Brain- An introduction To Neuroscience"
بأن كشف « الشبكات العصبية » داخل المخ وما تفرزه هذه « الشبكات » من مواد يطلق عليها اسم : « الناقلات العصبية » . . "Neuro ttansmitters" سوف يكون فتحاً للكشف عن اسباب وظهور ونمو المرض العقلى ، ثم محاولات الأحتواء لبعض هذه الامراض العقليه عن طريق العلاج بالعقار . . . ثم يضيف « طومبسون » قائلا :

« لقد بدأ هذا النوع منذ عدة سنوات وسوف يزداد توغلاً ويصبح النوع الاكبر للكشف عن السلوك البشرى فى كل مظاهرة . . . »

● ● ●

● وغنى عن البيان أن « الخلية العصبيه » هى الوحدة الوظيفية للجهاز العصبى المركزى ، والنفاذ إلى هذه الوحدة هو النفاذ الى الاداء الوظيفى للمخ . وباحتواء « الظاهرة الكهربائية » « والظاهرة الكيميائية » وكلاهما من أفضل خصائص الخلية العصبية تمكن الكشف عن طريق الأجهزة من احتواء بعض وظائف المخ ولا تقول كلها لأن هناك بعض الوظائف والمسارات لم تعرف بعد ، ولا جدال هنا بأن الأتصالات العصبية بين مركز ومركز أو بين « بنية » مخية « وبنية » أخرى يصل بنا الى تعقيدات مذهله ، لكن هذا الفرع السالف الذكر استطاع أن يحدد تواجدها واتصالاتها المتشعبه ، وكانت التجارب ايضاً مذهله فى هذا الصدد . . . ولقد أدت هذه التجارب الى تدمير كامل لأغلب نظريات علم النفس الكلاسيكية التى أصبح مصيرها الآن متحف « الحفريات » ، ومن ابرز هذه النظريات نظرية التحليل النفسى التى لا تجد الآن أى سند ترتكز عليه فى تفسير أسباب المرض العقلى على وجه الخصوص . . .

● ومن هنا نجد أن التوغل فى هذه « الشبكات العصبية » والاتصالات المتبادله بين شبكة وأخرى قد كشف الكثير من ظواهر المرض العقلى او حالات الأكتئاب الحاده ، والقلق الخ . . . ومن هنا ايضاً تبدأ المرحله الشاقه من هذه « الوحدة العصبية » ، وقبل أن نستعرض بإيجاز شديد للغاية الاداء الوظيفى للخلية نعود الى الجهاز االعصبى وهو فى مرحلة الخلق والتكوين . . .

بدايات الجهاز العصبى ومراحل التكوين :ــ

لا تكفى الصفحات الطويله لشرح عمليات التكوين ، ولكننا بايجاز شديد للغاية سوف نشير إلى ما يلى :ــ

●● إن هناك ما يطلق عليه اسم : « حويصلات المخ الثلاثه » ــ رأسية فى

« الأنبوبة العصبية ــ تشير الى التعتيم المبكر للأنبوبه العصبية » "Neural tube" الى . . « المخ الأمامى » -Prosencepha lon

انـظر الشكل (١٠١) ــ « المخ المركزى » "Mesencephalon" ثم « المخ الخلفى » ، أو ما يطلق عليه اسم :ــ "Rhombencephalon" ، ويتم هذا خلال الأسبوع الرابع للتكوين . . . وفى خلال الأسبوع الخامس للتكوين تظهر « الحويصلات المخيه » ، واذا ما اردنا الوضوح نشير بأنه خلال هذه المرحلة ــ الأسبوع الخامس ــ المزيد من النمو والتكوين يظهر أمامنا ممثلاً فى مناطق نوعية تصل الى خمسة مناطق هى :ــ

●● « المخ الأمامى » « والمخ الثنائى » "Diencephalon" ، وكلاهما مشتق من المخ الأمامى ، ويطلق عليه اسم : -"For brain" . . . « المخ المركزى » يبقى بغير تغير ! ! وما يطلق عليه هنا اسم : "metencephalon" وما يطلق عليه ايضا اسم : "mylencephalon" كلاهما يكون « المخ الخلفى » "Hind brain" . . .

● الجزء « للمخ الخلفى » زيلى « التعرج » يطلق عليه اسم : « التعرج الجسرى » "Pontine Flexure" هو . . ظهور « النخاع المستطيل » "Medulla" وهذا « النخاع » مركز حيوى هام لضيق المجال لذكر وظائفه ، واتصالاته مع مناطق مخية أخرى . . .

● « الجزء الرأسى » والذى منه ينمو « المخيخ » . . "Cerebellum" والقنطرة "Pons" هو ما يطلق عليه اسم : "Metencephalon" انظر الشكل (١٠٢)

● ● ●

● وخلال مراحل النمو للمخ توجد « خزانات مجوفه » تعرف باسم : « البطينات المخية » "Ventrnicles" تتكونُ داخل كل منطقة . . . « البطينان الجانبيان » ــ أيمن أيسر ــ كلاهما يتواجد فى « المخ الأمامى » ــ « تجويف المخ الخلفى » يصبح « البطين المخى الرابع » . . تجويف المخ المركزى يصبح « القناة المخية » . . . « تجويف المخ الثنائى » يصبح البطين الثالث . . . وهذه « البطينات المخية » متصله مع بعضها ومتصله ايضاً مع القناة المركزية للحبل الشوكى . . ، ويضيق المجال لذكر هذه الأتصالات والسائل المخى الشوكى الذى يجرى فى هذه البطينات أو الدورة « للسائل المخى الشوكى » . . CSF

وفيما يختص « بالمخ الثنائى » نجد أن هذا المخ كما هو موضح فى الشكل . . (١٠٢) يكون القلب المركزى ، « والمخ الأمامى » يكون النصفين الكروين للمخ : "Cerebnal. Hemispheres"

« والنصفان الكرويان » ينفصلان بواسطة « شق طولى وسطى » عندما ينظر اليه من أعلى ، وعند القاع لهذا « الشق الطولى » ، يمكننا أن نرى ــ كما يشير « دافيد بوشير » فى كتابه : « التشريح والفسيولوجيا للجهاز العصبى » ــ حزمه مكثفه من الألياف البيضاء الجارية المستعرضه التى تكونُ « وصله » تصل النصفين الكروين للمخ والتى تصل أليافها العصبية إلى . . . (١٠ × ١٠) وتتسمى : « الجسم الجاسى » "Corpus callosum"

● مستويات التقسيم للجهاز العصبى :

فى مرجعه الكبير "Textbook of Medical physiology" ــ الطبعة الامريكية ــ يقسم البروفوسير « آرثر جيوتن » Guyton وظائف الجهاز العصبى الى مستويات هى على وجه التحديد ما يلى :ــ **« مستوى الحبل الشوكى » . . « مستوى المخ السفلى » « مستوى المخ العلوى » «و « المستوى القشرى »** "Cortical Levet" وسوف يضيق المجال هنا لمناقشة هذه المستويات وعرضها بشكل تفصيلى ، ولكننا اذا ما اتجهنا إلى مستوى « المخ السفلى » "Lower brain Level" نجد أن الكثير من أفعالنا وأنشطتنا تحكم بواسطة هذه المستويات الدنيا للمخ . . « النخاع » ــ « والقنطرة » ــ "Medulla" - "Pons"

كما أن عملية الضبط « للتوازن الحركى » هى وظيفة مجمعه للأجزاء « العتيقه » أو القديمة للمخ . . مثل :ــ المخيخ "Cerebellum" ، كما أن « إنعكاسات التغذية » مثل ظهور اللعاب عند شم رائحة الطعام تحكم ايضاً بواسطة « النخاع المستطيل » « والمخ المركزى » . . . وفيما يختص بالأنماط السلوكيه مثل : الغضب والنشاطات الجنسية والاستجابة للألم فقد تحدث فى الحيوان بدون تواجد « القشرة المخية » ! !

● شكل (١٠٣)

● « التقسيمات للجهاز العصبى »

● « الجهاز العصبى المركزى » . . . (CNS)

● الحبل الشوكى ● المخ

● « الجهاز العصبى الطرفى » . . . (PNS)

● « الجهاز الأتونومى » ● « الجهاز السوماتى »

● المستقبلات (١)

● أعصاب موردة حسية (٢)

● تنقل المعلومات من المستقبلات فى الأعضاء الى الجهاز العصبى المركزى .

● تنقل المعلومات الحسية من المستقبلات الى الجهاز العصبى المركزى .

● « أعصاب مصدرة حركية » (٣)

● تنقل المعلومات من الجهاز العصبى الى الغدد « والعضلات اللاارادية » فى الأعضاء .

● تنقل المعلومات الحركية من الجهاز العصبى المركزى الى : « العضلات الهيكلية » .

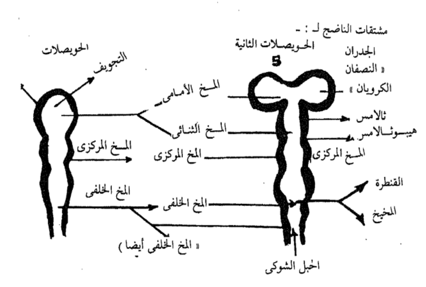
● « أعصاب باراسمبتاوية »
تقوم بوظائف التنشيط التى تؤدى الى حفظ واختزان الطاقه . . .

● « أعصاب سمبتاوية »
تقوم بوظائف التنشيط التى تؤدى الى تعبئة الطاقه فى الجسم . . .

واذا ما اتجهنا صوب المستويات العليا للجهاز العصبى المركزى يشير « آرثر » فى هذا المرجع بأن المستويات العليا للجهاز العصبى لا تعمل هنا بواسطة ارسال الاشارات المباشرة الى الطرف للجسم ،

شكل (١٠١)
التتابع التطورى للمخ خلال الأسبوع الرابع للتكوين . .

● ثلاث مناطق رئيسية للمخ يجرى تكوينها خلال الاسبوع الخامس للتكوين . . . . خمس مناطق للمخ تأخذ فى النمو حيث نجد أن « تركيبات نوعية » تبدأ فى الظهور



ولكنها بدلاً من ذلك ترسل اشارات الى « مراكز الضبط » للحبل الشوكى . . . وببساطه تأمر مراكز الحبل الشوكى لكى تقوم بانجاز الوظائف اللازمة . . . ويضيق المجال هنا لشرح الأتصالات المتبادله بين المخ فى مراكزه العليا والحبل الشوكى ، والمسارات الهابطه من المخ الى الحبل والصاعدة من الحبل الى مناطق معينه فى المخ . . فهذه المسارات العصبية من حيث « الموقع » ــ « الأصل » « الأنتهاء » « الوظيفه » ، هو ما يصل بنا الى تعقيدات سوف ننأى عنها فى هذا الصدد . . .

● ● ●

التنظيم والتقسيم ــ والناقلات العصبية :

يتفرد الجهاز العصبى فى تركيبه وتنظيمه والتعقيدات لافعال الضبط التى يقوم بها ، فهذا الجهاز يتلقى ملايين المعلومات من اجهزة حسية مختلفة ويقوم بتكامل هذه المعلومات لكى يؤدى وظيفه أو يحدد استجابة ما . . وفى هذا الصدد يشير البروفوسير « وليم دافيس » « والدرابيرال » فى مرجعهما الكبير . . « التشريح البشرى والفسيولوجيا »
"Humon Anatomy and Physiology"

ــ الطبعه الامريكيه ــ بأنه عندما يواجه الانسان الخطر فى صورة إشارة فان المعلومات تنتقل بواسطة ــ « النيودونات الحسية » ــ « خلايا عصبية حسية » ــ الى الجهاز العصبى المركزى ويطلق على هذا اسم :ــ الأنتقال أو « التوصيل » ، وفى داخل هذا الجهاز نجد أن المعلومات المقدمه بواسطة « النيودونات الحسية » يتم تفسيرها على انها اشارة الخطر ، وهنا تتحدد الاستجابه الملائمة ، وفى اثناء ذلك نجد أن « النيودونات الحركية » ــ « خلايا عصبية حركية » ــ تقوم بنقل الرسالة الى العضلات التى تم اختيارها أو إنتخابها لكى توجه هذه العضلات الى فعل معين ، وغنى عن البيان أن هذه العضلات أو الغدد هى ما يطلق عليه اسم :ــ المنفذ أو « المنفذات » "Effectors"

● وهناك تقسيمان رئيسيان للجهاز العصبى هما :ــ « الجهاز العصبى المركزى » ، و « الجهاز العصبى الطرفى » والأول . . (CNS) يتألف من :ــ المخ « والحبل الشوكى » ، ويعمل هنا كمركز للضبط للكائن العضوى برمته ، وفيما يختص بالجهاز الثانى (PNS) فهو يتكون من « المستقبلات الحسيه » ــ « لمسيه سمعيه ــ بصريه » . والأعصاب التى تعتبر خطوطاً للاتصال

●● » إثنى عشر زوجاً للأعصاب الدماغية » تصل المخ "Cranial Nerves" واحد وثلاثين زوجاً من « الأعصاب الشوكية » تصل الحبل الشوكى مع اعضاء الحس « والعضلات » . . . ويقوم « الجهاز العصبى الطرفى » بابلاغ المركزى بخصوص حالات التغير ويقوم حينئذ بابلاغ قراراته ، أو نقل قراراته إلى العضلات والغدد . . .

ويقسم « الطرفى » تقسيماً فرعياً الى اجزاء « سوماتيه » « واتونومية » ، وكلاهما يحمل اعصاباً موردة حسية » . . . "Afferent Nerves" تقوم بنقل الرسائل من المستقبلات الى الجهاز العصبى المركزى ، ثم « الأعصاب المصدرة الحركية » "Efferent Nerves" وتقوم بنقل المعلومات من الجهاز االعصبى الى « العضلات الهيكلية » . . .

وفيما يختص بالجهاز العصبى المستقل . . . (ANS) فان هناك نوعين من « الممرات المصدره الحركية » « سمبتاوى » « وباراسمبتاوى » ولا نريد أن ندخل فى تفصيلات معقده ، وتشير بأن الاعصاب السمبتاوية تعمل هنا لكى تنشط الأعضاء وتقوم بتعبئة الطاقة اللازمة للجسم اثناء حالات التوتر أو الضغط الذى يواجه الانسان ، بينما « الاعصاب الباراسمبتاويه » تصل فى اتجاه معاكس لكى تستعيد الطاقه وتحافظ عليها . . . وهناك الكثير من الاعضاء التى يتم « تعصيبها » بواسطة كلا النوعين من الأعصاب ، وذلك مبحث آخر . . ننأى عن الدخول فى مجالاته المعقده . . انظر الشكل (١٠٣) . .

● ● ●

● عندما نعود الى الخلايا العصبية نجد أن هذه الخلايا المعقده قد نظمت فى « شبكات » يطلق عليها اسم : « الشبكات العصبية » "Neural Cireuits" أو « الممرات » ، وتنظم هذه الخلايا أيضاً بطريقه نجد من خلالها أن « محوراً عصبياً واحداً . . "Axon of ons Neuron" ــ فى نطاق هذه الشبكة ــ يكون هنا « تلاصقات » مع « الزوائد الشجيريه » "Dendrites" لنيودون آخر ــ خليه عصبيه أخرى ــ « والتلاصق » بين النيودونات يطلق عليه اسم : « سينابس » "Sinapes"

وفى واقع الأمر نجد أن اثنين من « النيودونات » لا يتلامسان ، كلاهما ينفصل بواسطة « فجوة » أو « ثغره » لا ترى الا تحت « المجهر الألكترونى » ، ويطلق عليها اسم :ــ ."Syraptic Cleft"

وهى « الفجوة » ما بين النيودون الناقل

للناقلات العصبية والنيودون المستقبل . انظر الشكل ـ (١٠٥)

ولمزيد من التفاصيل . نجد أن الخلية العصبية التى يطلق « محورها العصبى » « الناقلات العصبية » يطلق عليها اسم : "Pre synaptic Neuron" ، والخلية العصبية التى تتلقى « الناقلات العصبية » يطلق عليها اسم : "Post synaptic Neuron" . . .

وفى نطاق الجهاز العصبى تنتقل الأشارة من « خلية عصبية » الى أخرى . . انظر الشكل (١٠٤) حيث نجد أن « التلاصق العصبى » يتلف من « إنتفاخ » لمحور الخليه العصبيه الناقله ، « منفصل » عن « الزائده الشجيريه » للخليه العصبيه المستقبله » بواسطة « الفجوة » التى أشرنا اليها من قبل . . .

وتشير العالمة الفسيولوجية « جوآن » فى كتابها « التشريح البشرى والفسيولوجيا » ـ الطبعة الامريكية ـ "Human Anatomy and Physiology" بأن « ممرات التوصيل » ليست بسيطه ، وذلك عندما يتصل « المحور العصبى » للخلية العصبية الناقله مع « الزائده الشجيريه » للخليه العصبيه المستقبله . . . - "One Axon to One dendrite Pattern"

إن الأمر فيما يختص بممرات التوصيل اعقد من ذلك بكثير . . فى حالات الأتصال العصبى . . وهذا ما سوف ننأى عنه أيضاً لأننا سوف ندخل فى مزيد من التعقيدات . . .

● ● ●

ومن هنا نعود بايجاز إلى هذه الأتصالات بطريقه مبسطه . . .

فى مرجعها الكبير بعنوان : « التصورات للتشريح البشرى والفسيولوجيا » .
"Concepts of Human Anatomy and Physiology".

يشير العالمان . . Kent Van Degraff ورفيقه . . Stuart Fox بأن « السينابس » هو « إتصال وظيفى » -"Functional Connection" ما بين « نيودون » ـ وخلية أخرى ، وفى نطاق الجهاز العصبى هذه الخلية الأخرى هى ايضاً « نيودون » ـ وبذلك نجد أن « السينابس » ـ « نيودون » ـ « نيودون » يتضمن الأتصال ما بين محور لخلية عصبية واحدة والزوائد الشجيرية ـ جسم الخلية ـ أو المحور للنيودون التالى ، وهذه الأتصالات تسمى على التوالى . . . (**انظر الشكل (١٠٦)**)

● **إتصال « محور عصبى » مع محور عصبى آخر** . . . "Axoaxonic"

● **إتصال « محور عصبى » مع الزائدة الشجيرية** . . . "Adrodendritic"

● **إتصال « محور عصبى » مع جسم الخلية** . . . "Axosomatic"

شكل (١٠٧) حيث تظهر ممرات الدوبامين فى مخ الفأر . . .

« الجسم الجاسى »
ـ القشرة الجبهية .
« المخيخ »
النوة المذنبة ـ
المادة الفحماوية

● **إتصال « زائدة شجيرية » مع « زائدة شجيرية » أخرى** . . . -"Dendrodendritic"

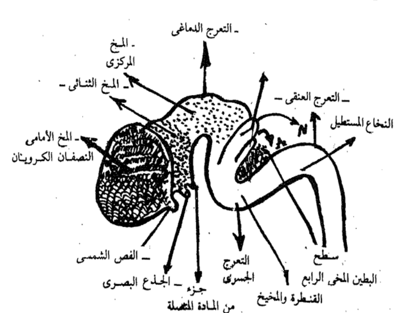
ولا يفوتنا أن نذكر فى هذا الصدد أن « الخلية العصبية الناقله » للناقلات العصبية توجد فى نهايتها « محتويات ميكروسكوبية » يطلق عليها اسم :
"Synaptic Vesicles" والتى نجد أن كل واحدة تحتوى على عشرة آلاف جزىء من مادة « أستايل كولين » . . -"Acetylcholine"

وهى مادة « ناقله إثارية » "Excitatory Transmitter".

وفى هذا الصدد يشير البروفوسير « آرثر » فى مرجع آخر له عن « وظيفة وفسيولوجية الجسم البشرى » ـ الطبعة الامريكية ـ بأن هذه « الناقلة الاثارية » تنقل الاشارة من الأعصاب الحركية الى « الألياف العضلية » ـ وعلى أى حال نجد أن هناك قائمة من المواد الاثارية وتتضمن ما يلى :ـ

● استايل كولين . . . ("ACH")
● « نورإبنفراين » . . . ("norepinephrine")
● المادة التى يطلق عليها اسم :ـ -P- وتطلق بواسطة « نهايات الياف الألم المتواجده فى « الحبل الشوكى » ـ وعلى وجه الدقة فى « القرن الظهرى » للمادة السنجابية ـ وتسبب حالات الأثارة أو « التهيج »

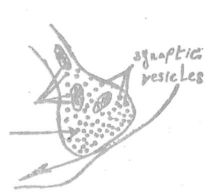
وفيما يختص بمادة (ACH) يشير البروفوسير « هوارد » "Howard" فى بحث طويل وعميق عن الخلية العصبية وطاقة ظواهرها داخل موسوعة كبرى بعنوان :ـ "Physiology" بأن « الأستايل كولين » يلعب دوره الرئيسى فى « الخلايا الهرميه » للقشرة المخية ويطلق عليها اسم :ـ « خلايا



الشكل (١٠٢)

● رسم تخطيطى للشكل الخارجى لنمو المخ « وتعرجاته » ، والاسهم تحدد الأتجاة لنمو المخيخ المخيخ الجديد المتطور (N) يظهر لكى يعلو « البطين المخى الرابع ، « ظهرى » او خلفى للمخيخ العتيق والقديم (A)

شكل (١٠٥)
نلاحظ هنا « الفجوة » التى يطلق عليها "Synaptic Cleft" ٢٠٠ — ٣٠٠ انجستروم "Angstroms" ويشار اليه بهذا الرمز (A) .



بيتز » "Betez cells" نسبة الى العالم الروسى فلادمير بيتز ... (١٨٣٤ — ١٨٩٤)

وهذه الخلايا الهرمية العملاقة هى الخلايا التى تهبط محاورها الى « الحبل الشوكى » ، وتعتبر الممر الحركى الرئيسى ، وتتواجد فى الطبقة الخامسة من « القشرة المخية » ...

وهناك ناقلات عصبية أخرى يتم ذكرها فى هذا المجال .. ويطلق عليها اسم :- « حمض جابا » GABA وتبدو أهمية هذه الناقله العصبية فى مراكز الضبط أو ممرات الضبط الحركى » المركزية ، ويتابع « هوارد » تحليلا فى بحثه الطويل بأن النقص أو العجز : -GABA فى بعض مناطق المخ يؤدى الى ظهور مرض يسمى :- « زمن هنتجتون » "Huntington Chorea" وهو مرض خطير يتميز بظهور « الحركات اللاارادية » للأطراف ، أو « عضلات الوجه » ، ثم ينتهى هذا المرض بحالات « الخبل » والوفاه !! وقد قام بتشخيصه بدقة االعالم الامريكى الكبير « جورج هنتجتن » (١٨٥٠ — ١٩١٦) ، وهذا « الحمض » من ناحية أخرى يلعب دورة الفعال « كعامل كفى » فى المخ « والحبل الشوكى » ، وفى إستقبال الألم !!

● ومن هنا يقرر « هوارد » أيضاً بأن معارفنا عن « الناقلات العصبية » تزايدت خلال السنوات الأخيرة ، وأن هناك بعض « الناقلات العصبية » تظهر لها تأثرات وقتيه على الخلية العصبية المستقبله ... "Post Synaptic Cell" وبعض الناقلات الأخرى قد تأخذنى الأستمرار دقائق أو حتى ساعات !!

● ● ●

واذا ما عدنا إلى « الأستايل كولين » نعود هنا الى « ريتشارد طومبسون » فى كتابه السالف الذكر فهو يقتفى أثر هذه « الناقلات العصبية » برمتها وصلتها الوثيقة بالأمراض العقلية ، ويقدم تحليلاً وافياً عن هذه المادة وما يصيبها من نقصان أو زيادة داخل « الشبكات العصبية » للمخ البشرى ، وفى الباب الخامس من هذا المرجع بعنوان : « الناقلات العصبية » « والشبكات الكيمائية » فى المخ يتعرض العالم الامريكى « لخبل ما قبل الشيخوخة » أو ما يطلق عليه هنا :- "Alzheimer's disease" وينسب الى العالم الألمانى الشهير الزمير » (١٨٦٤ — ١٩١٥) ..

وفى هذا الصدد يشير « طومبسون » أن علماء التشريح قد لاحظوا أن هناك اثنين من النويات كلاهما يكون « حزمة متصله » لـ : « نيودونات » ACH ، وعلى ذلك توجد هناك نواه واحدة لـ : ACH فى المخ الأمامى ويطلق عليها اسم : "Nucleus basalis"

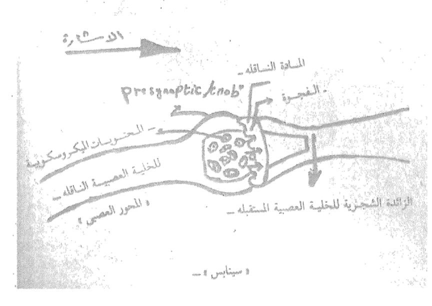
● انظر الشكل (١٠٦) وهذا التركيب يقع فى « الجزء القاعدى » « للمخ الأمامى » .. « والمحاور العصبية » « تسقط » الى « مناطق المخ الأمامى » ، وعلى الأخص إلى تركيب معقد يطلق عليه أيضاً اسم : « حصان البحر » "hippocampus" ثم « تسقط » إلى القشرة المخية ...

ويواصل « طومبسون » تحليلاته قائلاً :- « لا يعرف سوى القليل بخصوص أجهزة (ACH) للمخ البشرى ، ولكن على أى الأحوال نجد ان الاكتشافات الجديدة قد اقترحت بأن هذه الأجهزة قد تلعب دوراً خطيراً فيما يختص بالوظائف العقلية السليمة .. ولا جدال بأن الزيادة الأخيرة فى معارفنا عن هذا المرض — « خبل ما قبل الشيخوخة » — قد ظهر من خلال أبحاث وتجارب « جوزيف كويل » "Joseph Coyle" ورفاقه فى البحث داخل جامعة « هوبكنز » ... فقد قام هؤلاء الرواد الكبار بفحص « أمخاخ » بعض المصابين بهذا المرض — وقد رحلوا عن هذه الحياة — ووجدوا أن هناك الفقدان الواضح للخلايا فى هذه « النواة » والتى تحتوى « نيودونات » ... (ACH) والتى يتم « إسقاطها »

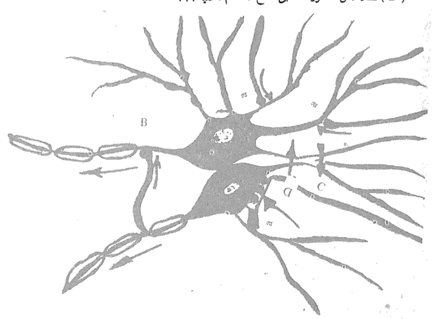
● ● ●

● **شبكات الدوبامين**

عقب هذه الجولة السريعة نقف أمام « الخلايا العصبية » التى تطلق مادة « الدوبامين » وبمستويات عليه —— "Dopamine" وهذه المادة بارزة فى مناطق « المخ المركزى » أو اجزاء المخ المركزى ... ويضيق المجال لكى ندخل فى تفصيلات لشرح مناطق « المخ المركزى » ووظائفه المعقده ، ونشير بايجاز بأن « الدوبامين » يوجد فى منطقة تسمى :- « المادة الفحماوية » ... "Substantianigra"



شكل (١٠٣)
انماط مختلفة للتلاصقات العصبية (a) تلاصق محور مع زائدة شجيرية ، (B) تلاصق محور عصبى مع محور عصبى اخر ، (C) تلاصق زائدة شجيرية مع زائدة شجيرية أخرى . . . ، (D) تلاصق محور عصبى مع جسم الخلية . . .



وهى منطقة « مصطبغه » بمادة سوداء حيث « المحاور العصبية » للنيودونات « تسقط » الى مناطق « المخ الامامى » ، وتلعب دورها البارز فى « الاستجابات العاطفية » . . .

ولا جدال بأن « شبكات الدوبامين » فى المخ تعتبر من أهم الشبكات لأن « الشبكة الثالثة » والتى تم كشفها أخيراً تتصل إتصالاً وثيقاً باخطر أمراض العقل ــ الفصام ــ

وهناك شبكات ثلاث نذكرها بايجاز شديد :ــ

● « الشبكة الأولى » « محلية » كما يشير طومبسون وتوجد فى بنية مخية تسمى : « الهيبوثالامس »

● « الشبكة الثانية » انظر الشكل (١٠٧) هى « ممر عصبى » من « المادة الفحماوية » الى « النواة المذنبة » . . Caudate nucleus

وهذا « الممر العصبى » أو « المسار العصبى » يسمى « المسار الفحمى الخطى » ، وينشأ فى ما يقرب من (٤٠٠,٠٠٠) « نيودون » ــ « خلية عصبية » ــ تكون « المادة الفحماوية » . . .

● ● ●

وفيها يختص بالشبكة الثالثة والخطيره يشير « طومبسون » بأن وظائف جهاز « الدوبامين » لم تفهم بعد الفهم الكامل رغم أن الممر قد يظهر منه الوضوح الكامل . . .

إن أجسام الخلايا العصبية التى تحتوى « الدوبامين » تقع فى « المخ المركزى » تالية الى « المادة الفحماوية » ويتم « الأسقاط » أو الارسال الى « مناطق المخ الراقية » ــ القشرة المخية ــ وعلى الأخص « الفصوص الجبهية » . . .

● ونظرية الدوبامين أو إفتراض نشأة الفصام يشير فى اتجاهه بأن « جهاز الدوبامين » الثالث فى المخ يحمل نشاطاً متزايداً أو يستخدم دوبامين اكثر !!!

الشكل (١٠٦) أجسام الخلايا لـ (ACH) متواجدة فى نواة عند القاعدة للمخ . . ويتم ارسالها بشكل واضح الى القشرة المخية وحصان البحر ــ

وهذه الفكرة قد تم تطويرها عقب الأكتشاف عن طريق المصادفة للعقاقير التى تبدو مثمره فى شفاء « أعراض الفصام » حيث توجد هناك عقاقير مختلفه وهى العقاقير المضادة للذهان وهى : (Thor-azine) و . . (Haloperidol) . . . .

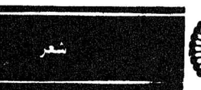
وقد يتملك الأنسان العجب عما اذا كان « مرض باركنسون » ــ « الشلل الرعاش » ــ ناتج أو متولد من هبوط « الدوبامين » ، والفصام يعود الى نشاط متزايد لهذه المادة !! ولكن لا علاقه قد يظن انها متواجده لأن مرض « باركنسون » يتضمن « شبكة الدوبامين الثانية » و « الفصام » يتضمن « الشبكة الثالثة » ــ ولكن لسوء الحظ توجد هناك علاقة فى حدود التاثير للعقاقير ، ومعنى ذلك انه عندما يعطى المريض بمرض « باركنسون » العقار اللازم فانه قد يزيد « مستويات الدوبامين » فى « الشبكة العصبية » ــ وفى الواقع أن هناك مجموعة لا بأس بها من المصابه بمرض « باركنسون » قد تطورت أعراض الفصام ، أو ظهرت عليها أعراض الفصام !!!

● ● ●

ثم يواصل « طومبسون » رحلته لكى يناقش بعد ذلك « مسارات الألم فى المخ » وهى المسارات التى يقدم « العلم العصبى » تحليلاً شافياً لها ، ثم يواكب هذا الشرح أيضاً من جانب « جيوتن » لكى يفسر بافاضة « جهاز ضبط الألم » فى المخ ، و « الحبل الشوكى » ومكونات هذا الجهاز ، وكيف يخفف « إشارات الألم » عند نقطة الدخول أو الولوج الى « الحبل الشوكى » ، وذلك مبحث معقد آخر يضيق المجال للدخول فى تفاصيله . . .

● ● ●

واخيرا وليس آخراً نجد أن مبحث « الخلية العصبية » هو المبحث الرئيسى للأداء الوظيفى للمخ ، ومن هنا تلقى هذه الأستفسارات . . كيف تعمل هذه الوحدة العصبية فى اتصالها مع وحدة أخرى ؟! ما هى طبيعة النبضة العصبية . ؟!! ما هى آثار « المواد الاثارية » « والمواد الكفية » . ؟ ما صلتها بأمراض الأكتئاب والجنون . . . « والهلوسات » وصرع الشخصية ؟!! هذا ما سوف يجيب عليه هذا الفرع الجديد ــ فرع العلم العصبى ــ خلال السنوات القادمة . ◆



خريفية

محمد ابراهيم أبو سنه

بقايا طواويس فى الأفق . .
. . هذى سماء تزيّن أركانها . .
. . بالدموع التى تتساقط فى لحظات الغروب .
وهذا سحاب تمزّق
فوق نواصى الجبَال . . .
. . على هيئة الطَير يَسْعَى . . .
. . سحابٌ على هيئة الكائنات التى تتعاركْ
فهودٌ تُنازل أندادها
والغزال الذى فرَّ من موته
يتراقص بين شِباكِ الغناء الجديبْ
لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟
يبعثر هذى العيون الخفيَّةَ . .
خلف السنين التى أكلتها الطحالب . .
. . خلف الليالى التى . .
هرولت فى الجراح التى لا تطيب
لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟
يبلّلُ وجه الأحبةِ بالماء . .
. . فى شرفات المساء البعيد . .
. . ويسأل هذا الزمان البخيل . .
. . قليلاً من الوهم . .
تأوى إليه القلوب
ويرحل فيه السراب المُخادع . .
. . حتى يكفَّ النداءُ الملحُّ
. . ويهدأ هذا الوجيب
زوايا من الظلِّ . .
. . هذا رمادٌ على حافةِ الأفق





يهوى . .
. . وهذى نوافذُ تفتح فوق الصحارى
وزهر يبوح بأحزانه للنساء
. . اللواتى تأملن اعضاءهنَّ
دفين المرايا وفارقنَ
ما خلَّفته الطيوب
نثاراً على ما تبقّى من الجسد المضمحلّ
يناشدنَ خمر الليالى القديمة
كأساً ويلهث بين جبال الثلوج اللهيب
لماذا الأسى فى خريف المغيب
يبلّلُ صوت الأغانى القديمة . .
. . بالأوجه الغابرة
تفرُّ الغزالة . . تسقط بين مخالب . .
هذى الفهود التى تتعارك
فوق السحاب الذى مزقته رياح
تسافرُ بين جنوب البطاء
وشرق النحيب
لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟
يباغت هذا النداء الأخير . .
. . من القلب للحبِّ . . هذا
السؤال الأخير . .
. . من الورد للماء
هذا الوميض الذى
يترآى كحلم يخيب
لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟
يفجّر فى كلِّ شىء
سؤالاً صبيّاً ولكنه لا يجيب ◆

الغائب

إبراهيم الحسينى

ــ الحسينى غرق .

قال أخى ممدوح . كررها مرة ثانية ، ومضى .

تلقيت الخبر ببرود شديد ، أشعلتُ سيجارة ، أطلقتُ نفثة الدخان ، وذهبت إلى دورة المياه ، إغتسلت ، بعدما تخلصتُ من أوساخى ، وغيّرتُ ملابسى دون معاونة من أحد ، فالجميع هرولوا إلى هناك .

هجرت عائلتنا بيوتها ، الكبار والصغار ، رجالاً كانوا أو نساءً ، إلى الشط ، ترقب المياه ، وتتابع الموج ، موجة وراء موجة ، وأنا بداخلى يقين ، بأن الحسينى لم يغرق ، وسوف يخرج ، بين لحظة وأخرى ، من مخبئه ، وهو يضع كفيه فى وسطه ، ويطلق ضحكته المجلجلة ، إلى أن أصيبت أختى أمال بأول نوبة صرع فى حياتها ، حين لمحت ، قمة رأسه ، طافية ، للحظة ، على الماء ، وإختفت .

ولما جاء الغواصون ، قرب حلول المغرب ، أشارت لهم بسبابتها وقالت :

ــ هنـــا .

فألقوا بأنفسهم تحت الماء ، ساعات وساعات ، وهم يستبدلون أنابيب الهواء . وعائلتنا تقف على أظافر أقدامها ، ترمق المياه بغيظ وكراهية ، أسفل شجر الطريق ، الذى طالما رأى جولاتنا ، فى ليالى الصيف المقمرة ، يأتى بشبكة الصيد ، وأجىء ببندقية الصيد ، له البلطى والبياض ، ولى اليمام والعصافير ، كان يحب البحر ، وأحب الفضاء .

وعندما تغيب بيوت مسطرد وبهتيم ، خلف ظهورنا ، ننحدر من طريق مصر الإسماعيلية الزراعى ، إلى شط « الحلوة » حيث الحشائش المنداة ، ونقنقة الضفادع ، وإنسياب المياه .

يخلع الحسينى ملابسه ، يكومها تحت حجر كبير ، حيث يجرفها التيار ، يجرى بموازتها على الشط ، وهو يمسك بطرفها فى قبضته ، إلى أن تستقر فى القاع ، ينتظر عليها بعض الوقت ، ثم يسحبها محملة بالقواقع والأسماك تتلوى وتتقافز .

ولما يشقشق النهار ، يلقى بجسده فى « الحلوة » ويغطس ، ثم يطل برأسه ، هناك ، بعيداً عن الشط ، بين الموج ، وتحت ضباب الفجر يلوح لنا بيديه ، ويصيح بأسمائنا :

ــ يا عيسى ، يا عنتر ، يا كمال ، يا رجب .

ــ أرجع يا حسينى ..

ــ الجدع منكم يأتينى هنا .

ويعوم ، فى مكانه ، كالبط والكلاب والضفادع ، يرشنا بالمياه ، وينام على ظهره ، يسبح مع التيار ، ثم ينقلب على وجهه ، يشق الموج بصدره ، ويضرب الماء بذراعيه ، ويظل يبتعد ، وحجمه يصغر ، إلى أن يختفى تماما عن أبصارنا .

وفجأة ، نراه ، فوق رؤسنا ، مبللاً بالماء ، يحوم حول الحفرة ، التى حفرناها ، وبنينا بها بيتا للنار ، لنشوى السمك يجفف جسده تحت أشعة شمس الصباح ونأكل ، حتى تمتلىء بطوننا ، ونستلقى على العشب ، يهز البندقية بجوارى ، ويقول :

ـ اليمام والعصافير على الشجر ، عليك الغدا .

ولما نزح الحسينى من « دمهوج » إلى « بهتيم » ، فى الثالثة عشرة من عمره ، لبد بجوار الراديو يومين متصلين ، يـدير المؤشر يميناً ويساراً ، ثم قال :

ـ هات لى محمد طه .

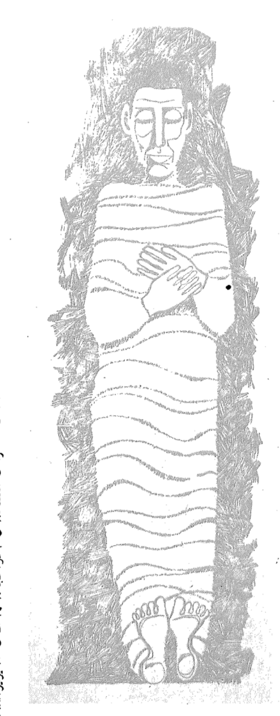
قلت : لا يذيعون محمد طه إلا نادراً .

حمل الراديو ، بهدوء ، إلى أعـلى ، وتركـه ، يسقط على الأرض مهشماً . إنفجرنا فى الضحك ، ولم يكن أمام أمى ، إلا أن تصفر ، وتخضر ، وتحمر ، وتضرب كفاً بكفٍ ، وترسل لأبى فى الفرن ، وتقول :

ـ ليس له مكاناً بيننا ، خذه الفرن .

قال أبى فى صرامة :

ـ له البيت والفرن وأولاد عمه .



وفى اليـوم التالى ، شغله فى محـلات البقالـة ، مع أخى الكبير ، الذى شج رأسه بماسورة حديد ، فسال دمه قنطاراً طرد أبى أخى الكبير سنة متصلة من البيت ، وقال :

ـ سوف أفتح له دكاناً ،وأزوجه آمال.

من ثمـانية أيـام ، عندمـا عدت من أربعين أبى ، أتـانى الحسينى على دراجه ، خلف كشك سعيد محمود ، رمى نفسه فى حضنى ، وبكى ، وعرى جسده ،وقال :

ـ عمى مدكور ، يضربنى ، هذه الأيام ، كثيراً .

لم أرد عليه .

قال : هو يعرف إننى معكم .

قلت : لماذا لم تحضر جنازة أبى ؟

قال : يريد أن أترك الفرن لزوج إبنته .

قلت : كنت فى حاجة إليك هناك .

قال : ترك لكم كل شىء .

وانصـــــــرف .

قال زقلط الفران : حاولت أن أمنعه ، كان متعباً ، ظل يعمل ، بمفرده ، طول الليل ونصف النهار ، أمام الفـرن ، لكنه أصر ، واندفع ، على غير عادته ، يسبح ضد التيار ، وعبر للبرّ الثانى بسلام ، أشار لنا بيده من هناك ، ثم غاص بضعة أمتار ، وعام مع التيار ، قلنا : عاد إليه هدوئه . وفى منتصف « الحلوة » كان يدفع ذراعيه بصعوبه ، ويغطس ، ثم يطفو ، ويغطس ، ويطرطش المياه ، ويصيح بأعلى صوته :

ـ إلحقنى يا زقلط ، إلحقونى يا ناس ؟

إعتقدنا أنه يمزح ، إلى أن غاب تماماً تحت الماء .

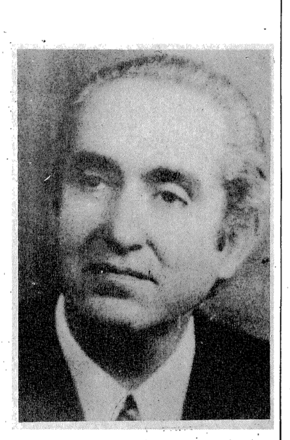
نفـذت أنـابيب الهـواء ، وطلع الغـواصـون من المـاء ، وما معهم إلاّ قطعة الملابس الوحيدة التى كان يرتديها ، خلعوا جلودهم ، وحزموا حقائبهم ، وقال رئيسهم :

ـ الجثة جرفها التيار .

فانصرفنا ◆

حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلمى

أجرى الحوار : عباس محمود عامر



= نهاد شريف .
= من مواليد محرم بك بالأسكندرية عام ١٩٣٠
= عضو مؤسس فى إتحاد الكتاب بمصر
= عضو فى أكثر من جمعية ونادى للعلوم والآداب
= صدر له روايتان إحداهما بعنوان « قاهر الزمن » ، والثانية بعنوان « سكان العالم الثانى »
= كما صدر له أربع مجموعات قصصية تحت العناوين الآتية :
١ ـ «رقم أربعة يأمركم» ٣ ـ «الذى تحدى الأعصار»
٢ ـ «مأساة الزيتونية » ٤ ـ «أنا وكائنات الفضاء»
= عُرض له فيلم سينمائى عن روايته « قاهر الزمن » فى دور السينما
= له تحت الطبع : رواية بعنوان « الشيىء » ، ومجموعة قصصية بعنوان : ـ « نداء لولو السر »
حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة فى روايته « قاهر الزمن » سنة ١٩٦٩
حصل على الجائزة الأولى لنادى القصة فى قصة « عندما يختفى الجراد » سنة ١٩٦٩
حصل على الجائزة الثانية لنادى القصة فى قصة « نهر السعادة » سنة ١٩٦٩
حصل على الجائزة الرابعة فى القصة القصيرة عن قصة « حادث غامض » سنة ١٩٦٩

أدب الخيال العلمى هو الأدب الذى يتناول إنجازات العلم والأفكار العلمية ، والإستكشافات العلمية ، والتصورات العلمية ونظرياتها ، ثم إنجازات العلم وتطوره الصالح منه ، والضار من خلال الأعمال الدرامية . .

فأدب الخيال العلمى يمزج بين العلم والأدب ، فالعلم قائم على أشياء وتجارب مؤكدة ، ونظريات وأفعال تطبيقية يعتبر الأرض أو القاعدة المحسوسة ، والأدب قائم على الخيال الذى يتصوره الأديب والذى ينزع إلى أبعاد أخرى غالباً ما تكون مستقبلية . .

فأدب الخيال العلمى هو الأدب الوحيد الذى يعرفك عن طريق مشوق أو طريق يشبه الجرعة الغير محسوسة بما يسير مجدداً فى تيار العلم والتكنولوجيا والتطور فى عالم الأمس واليوم والمستقبل .

هذه هى مفاهيم أدب الخيال العلمى لدى القاص والروائى المتخصص فى هذا المجال الأديب « نهاد شريف » . . من هذا المنطلق نستطيع أن ندخل إلى هذا العالم المجهول . . عالم أدب الخيال العلمى من خلال هذا اللقاء . .

: ــ فكرة أدب الخيال العلمى كالبذور . . لها جذورها ، وأرضها التى نبتت فيها . لكنها أصبحت كالبذور تزرع فى أرض أخرى . . . حدثنا عن هذه الفكرة . . ؟

ــ هناك نظريتان . . يمكن أن نتوصل من خلالها إلى الإجابة على هذا السؤال . . النظرية الأولى تقول . . أن أدب الخيال العلمى يمكن أن نعتبره أدب خيال علمى منذ بدايته بمفهومه العلمى الدقيق ــ إلا ابتداء من « جول فرن » أحد روّاد هذا الأدب فى فرنسا ، « هربرت جورج ويلز » أحد رواده أيضا فى إنجلترا . . فنلاحظ أن ولادة هذين الرائدين متقاربة ، ووفاتهما أيضا متقاربة ، ونستطيع أن نقول أنهما عاشا من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ، وأنهما أول من أبرزُوا فكرة أدب الخيال العلمى .

والنظرية الثانية تقول أن أدب الخيال العلمى له مقدمات وجذور ترجع قبل ذلك ، ويمكن الرجوع إلى الجذور القديمة . .

فأنا أقول إذا كنا سنرجع إلى الجذور الأولى . . فإن هذه الجذور عربية . . ويجب أن نؤكدها . . وأنا نجحت والحمد لله فى أن أؤكد هذا فى الخارج عن طريق أحد المستشرقين الألمان الذى أثبت له أن الخيال العلمى فى بعض فروع بداياته المؤكدة بدأها العرب . . مثل « اليوتبيا » وهى المدينة الفاضلة أول قصة من أدب الخيال العلمى فى التاريخ والتى كتبها « أبو نصر محمد الغرابى » فى القرن العاشر الميلادى فى قرية الغراب بتركيا . . وبمرور الزمن سقطت هذه القصة ومؤلفها فى بئر النسيان ، وظهر على نمطها . . بل ظهرت هذه القصة مرة أخرى فى « اليوتبيا » التى كتبها « السير توماس مور » . . من هنا ان قل تأسيس « اليوتبيا » من « الغرابى » إلى « السير توماس مور » الذى إقتبسها . لكننا نؤكد أن « اليوتبيا » أسسها « أبو نصر محمد الغرابى » . . فنقول أن فكرة أدب الخيال العلمى بدأها عرب . .

ونتكلم أيضاً عن « أبو بكر محمد ابن توفيل » الفيلسوف الذى عاش فى مراكش فى القرن الثانى عشر « وكتب قصة » « حى ابن يقظان » وهى قصة فلسفية تدور حول طفل ولد . . وأرضعته حيوان . . وعاش وحيداً فى جزيرة . . وبفكره ظل ينتقل ويتدرج عبر سلم المعرفة حتى إهتدى بذكائه وفطرته ، ودقة ملاحظته للإيمان بالله خالق الخلق ومصدر الوجود . .

هذه القصة أخذها الغربيون من حوالى ثلاثة أو أربعة قرون ، وعملوها قصة إسمها « روبنسون كروزو » كتبها كاتب إسمه « دانيال ديفو » فى القرن الثامن عشر ، وبعد ذلك قصة « طرزان » كتبها « أوجزريز » ، وقصة « رحلات جاليفر » ومؤلفها « سويفت » ، وكل هذه القصص تسير على نمط بنى آدم أرضعته حيوان نفس قصة « إبن توفيل » المغربى .

فنلاحظ أن الأصل الذى نقلت منه القصص الغربية الأولى فى الخيال العلمى أصل عربى . . وأنا قلت هذا الكلام من قبل . . فالأصول . . أصول عربية . . ولكن نظراً للإهمال والنسيان من العرب . . لم يتكلموا . . وجعلوا الآخرين يقولون أن أدب الخيال العلمى بدأه الغربيون ، وأن الجذور والأسس والبدايات الأولى نسبت إلى جماعة من أوروبيين أخذوا شهرتهم فى هذا المجال على حساب العرب . . وإنتهى الموضوع على هذا النحو . . .

وهناك أيضاً فكرة أخرى . . لقصة كتبها كاتب هندى أو عربى لم نعرف بالضبط من . . تدور حول رجل مبدّ قدمه من الأرض إلى القمر وإستطاع أن يرى ما فيه . . فالكتاب الغربيون أخذوا هذه الفكرة وصوروها فى رجل ركب « أوزة »

لو نجحت تجربة تجميد البشر فى الواقع المعاصر .. سوف تحل كثير من الكوارث والمشاكل التى تعانى منها الدول ..

ووصل بها إلى القمر . . وهذه الفكرة أخذها « سيرانو ديفر جيراك » . . لكننا لم نعرف حتى وقتنا هذا أن هذه كتبها العربي القطرى أم الهندى ــ هذا هما سوف يخبرنا به صديق عربي يبحث فى هذا الموضوع .

: ــ « أدب الخيال العلمى » يعتمد على نظريات وتجارب علمية بحتة . . كيف . . ؟

ــ أدب الخيال العلمى بدأ أساساً من القصة التى تبدأ من العلم المعروف المؤكد ، ثم تكمله على أساس نظريات علمية أيضاً . ولما يتطور سيكون على صورة ما . . إلا إنه لم يتطور . . فهذا منتظر مستقبلاً . . ونحن نتخيل الصورة التى سيكون عليها هذا العلم . . فمثلاً نحن الآن نقاوم مرضا لعينا مثل « السرطان » هناك محاولات عديدة للقضاء عليه فممكن كاتب الخيال العلمى يتصور محاولة من المحاولات وينسج منها قصته . . أصور مثلاً طبيباً يكتشف أشعة معينة للقضاء على هذا المرض . . ثم أصور لك مدى تأثير هذه الأشعة . . حتى يتم القضاء عليه فى صورة قصصية . . وهكذا . . أكون قد كتبت قصة من الخيال العلمى . . بدأتها بحقيقة علمية ثم طورتها بصورة خيالية حتى تحققت لك هذه الحقيقة العلمية عن طريق الخيال . . أو النظرية العلمية المؤكدة . . وهناك القصص الخيالية ١٠٠ ٪ . . مثلاً أصور لك نوعا من السفن عبارة عن شعاع . . أنت تدخل فى جهاز ، وهذا الجهاز يحولك إلى شعاع ، والشعاع يطيربك إلى كوكب ما . . وفى هذا الكوكب تجد كائنات غريبة تدخل فى معركة معها . . ولم تستطع أن تنتصر عليها . . وتحاول القضاء عليها . . هذا النوع من القصص لم يقم على أساس علمى مؤكد أو على أساس تجارب علمية مؤكدة ، ولا تنتهى بنظريات علمية إطلاقاً لأن هذا النوع من القصص خيال فى خيال يعتمد على الفنتازية أو الخرافة . . .

نجيب محفوظ له تحفظات على أدب الخيال

أدب الخيال العلمى يثمر علماء .. فلماذا لم نثمر علماء فى دولنا النامية .. ؟

وهناك قصص مثلاً تصور فيها العالم مستقبلاً بعد ٢٠٠ سنة مثلاً . . وتصور فيها الكرة الأرضية ستكون على شكل معين . . وهذه القصة تنتمى إلى قصص الخيال العلمى لأنها مستقبلية . .

وهناك القصة التى تتناول الخيال العلمى من مفهوم سياسى مثل روايتى « سكان العالم الثانى » وخلاصة القول . . أدب الخيال العلمى ينقسم إلى عدة أقسام : فهناك القصة العلمية التى تتحدث عن علم بحت وليس فيها خيال ، أو هناك القصة العلمية التى يأخذ وصفها الخيال العلمى عن طريق تزويد الواقع برتوش خيالية ــ وهناك القصة الفنتازية أو الخيالية البحتة ــ

: ــ لمن قرأت من أدباء الخيال العلمى ، وما النتجة التى توصلت إليها من بعد قراءاتك ؟

ــ التأثير الأول والأخير لثلاثة . . أولهم إسمه « بيير نبواه » فرنس وكاتب رواية بعنوان « وازن الأرواح » ــ وهو كاتب خيال علمى . . وأشياء أخرى ؛ وليس متخصصا فى الخيال العلمى ، فكتاباته مثل كتابات الدكتور « مصطفى محمود » ، وهذا الفرنسى أنا أحب كتاباته جداً ، وهناك كاتب ثان إسمه « جول فيرن » ، وثالث إسمه « إتشى . جى ويلز » . . وهذان الكاتبان أيضاً قرأت لهما كل أعمالهما واجبتهما منذ ١٢ سنة .

والذى إستفدته من قراءاتى . . أنه أصبح لدى أفكارى الخاصة وعالمى الحالم الكبير . . وأصبحت لدى الشجاعة لإبراز أفكارى التى كنت متحفظاً عليها قديماً لاعتقادى أنها أفكار طفولية . .

: ــ ما هو دور أدب الخيال العلمى على مسرح المعاصرة . . ؟

ــ أنا أتصور أن أدب الخيال العلمى هو أدب المستقبل . . وأنا حين أقول ذلك . . يتضايق الكثيرون من كتابنا . . ويقولون لماذا ندخل لونا جديدا فى كتاباتنا . . ودوما نصل إلى شيىء فى تحقيق التراث . . فأنما أرد عليهم وأقول ماذا فى عملى أعطل التراث التراث شيىء . وأدب جديد شيىء آخر ، وهذا الشيىء الجديد ظهر فى الدول الغربية ، فلماذا لا نبدأه فى مصر . . ؟ فما العقبة فى ذلك . . ؟ بدلاً من أن نبقى متخلفين . فهذا الأدب الجديد ينتشر فى كل أنحاء العالم ــ ألم يكن له دوره فى الساحة العربية ؟

فأدب الخيال العلمى هو الأدب الوحيد الذى يعرفك عن طريق مشوق أو طريق يشبه الجرعة غير المحسوسة بما يسير مجدداً فى تيار العلم والتكنولوجيا والتطور الحادث فى عالم الأمس واليوم والمستقبل . . وأيضاً أدب الخيال العلمى هو الأدب الذى يساعد الشباب على حب العلوم ، والكاتب والعالم الأمريكى « إسحاق ازيموف » كتب وقال أن أدب الخيال العلمى هو الأدب الذى يخلق عالماً من الشباب مولعاً بالعلوم . . وفى أمريكا ينادون بأن أدب الخيال العلمى يخلق علماء . . ونحن من دول العالم الثالث لسنا فى حاجة إلى علماء يساعدوننا على حل مشاكلنا . .

: ــ سمعنا أن هناك أدباء كباراً فى مصر بالذات عارضوك فيما تكتبه ولهم تحفظات على هذا النوع من الأدب فما رأيك . . ؟

« الدكتور مصطفى محمود » .. كتب فى أدب الخيال العلمى .. ولكن .. !

أدب الخيال العلمى .. سلاح ذو حدين .. !!

ــ لم يعارضني أحد فيما أكتب .. فهناك فقط من قال من الكتاب أن هذا الأدب يجب أن يكتبه علماء أو دارسو العلوم ، وأنا متخرج فى كلية الآداب) وهو لم يذكر إسمى فى قوله .. لكنه أراد عن طريق غير مباشر إن يسألنى ــ لماذا تكتب هذا الأدب أدب الخيال العلمى » .. ؟ فقلت له .. إن لم أدرس العلوم فى الجامعة .. فأنا درستها فى قراءاتى الخاصة .. ودرست وقرأت أكثر من خريجى العلوم .. وشاءت لى الظروف أن أتردد على مرصد حلوان لدرجة أن كل الأساتذة والعلماء بالمرصد كانوا يلقنوننى كل معلومة عن المرصد وكأنى معاصر لهذا المرصد .. ولكننى تشبعت من العلوم .. وأقول لهم أيضاً أبحثوا فى أعمالى عن أخطاء علمية .. وأخبرونى بها .. وهناك كاتب إنجليزى كبير ومحاضر وعالم يدعى « كنج لير آميز » دارس للتاريخ ومتخصص فيه ويكتب قصص الخيال العلمى .. فأنا أيضاً متخصص فى التاريخ وتخرجت فى قسم التاريخ بالآداب ...

وهناك من يقول .. يجب على الذى يكتب قصص الخيال العلمى ألا يحصر نفسه معه فقط .. بل يكتب ألواناً أخرى .. وسمعت أنه فى مجلة من المجلات أن « نجيب محفوظ » له تحفظات على هذا النوع من الأدب .. مع أنه لم يتعرض لأعمالى بصفة خاصة .. وأنه لم يجلس معى .. أو لم أجلس معه لمعرفة رأيه الشخصى لكننى أعتبر الأديب الكبير « نجيب محفوظ » صديقاً وأخاً لى منذ فترة ..

والأديب الكبير « توفيق الحكيم » كتب فى الخيال العلمى ومنها قصته « رحلة إلى الغد » ، وكذلك الدكتور « يوسف عز الدين عيسى » كتب موضوعاً فى الإذاعة ــ وهو أقرب إلى الفنتازية وقريبة من الخيال العلمى والذى كتب الخيال العلمى بمفهومه الدقيق هو الدكتور « مصطفى محمود » فى « العنكبوت » ، و « رجل تحت الصفر » .

ــ فى روايتك « قاهر الزمن » هل تعتبر تجربة تبريد وتجميد البشر تجربة ناجحة فعلا ويمكن أن تحل كثيراً من مشاكلنا المعاصرة .. ؟

ــ تجربة التبريد والتجميد تجربة علمية .. وحتى الآن لم تتحقق على مستوى البشر .. ولكن العلماء فى روسيا وفى بعض الدول الأوربية مثل السويد ، وفى الولايات المتحدة الأمريكية .. نجحوا فى تجميد بعض الكائنات الحيوانية مثل أنواع من الديدان والكائنات الصغيرة مثل الطحالب والأسماك وتوصلوا لغاية سمعتها فى أحدى النشرات وهى تبريد قرد صغير طوله ٢٤ سنتيمتر لفترة معينة ، وبعد ذلك فكوه من التبريد ورجع حيا مثلما كان ، ولكن مات بعد ذلك بإلتهاب رئوى ، ولم يعش أكثر من يومين .. فلو نجحت هذه التجربة بالفعل فى الواقع ستكون تجربة عظيمة جداً سوف تنقذنا من الكوارث مثل كارثة نووية فى دولة معينة وتقوم الدولة بتجميد الناس وتضعهم فى أقبية ، ويظلوا متجمدين لفترة طويلة وقد تكون ٢٠٠ سنة مثلاً ــ لحين إنتهاء الشعاع النووى .. وتحدثت عن هذه الفكرة فى روايتى « قاهر الزمن » .. وكذلك تجميد البشر فى رحلات الفضاء ، وفى مشاكل إقتصادية ، وبالمناسبة روايتى « قاهر الزمن » تحولت إلى فيلم سينمائى من إخراج كمال الشيخ « وبطولة » نور الشريف » ، و « آثار الحكيم » ، و « جميل راتب » ، و « خالد زكى » .. وهو معروض الآن فى دور السينما.

: ــ فكرة أدب الخيال العلمى .. فكرة جديدة .. هل تعتقد أنت رائدها فى مصر أم الدكتور مصطفى محمود .. ؟ وأنيس منصور له فى هذا اللون من الأدب أيضاً ؟

ــ أولاً .. أحب أن أقول أن فى إنجلترا .. هناك من سبق « ولز » فى كتابة الخيال العلمى ، ولكن أتى « ولز » وتخصص فى هذا اللون .. فأطلقوا عليه رائد أدب الخيال العلمى .. ومن قبله كتب روايات بهذا اللون .. ولكن إنصرفوا عنه ..

فالدكتور مصطفى محمود .. كتب « العنكبوت » ولم يذكر أنه أدب خيال علمى ، ولكن أنا الذى قرأت أعماله وحللت .. وتوصلت إلى أن كتاباته من أدب الخيال العلمى .. لكن من ناحية السّبق نجد أن الدكتور مصطفى محمود إنصرف عن الخيال العلمى إلى قضايا أخرى فى التصوف والدين .. أما أنا .. تخصصت فى أدب الخيال العلمى .. وألقيت محاضرات فى هذا الأدب .. وبعض الصحف والمجلات أطلقت علىّ رائد أدب الخيال العلمى .. لسبب أننى الوحيد الذى تخصصت فى هذا اللون من الأدب ــ والأستاذ « كمال الشيخ » المخرج السينمائى يعتبر أول رائد فى الخيال العلمى فى السينما المصرية .. وأنا شاهدت له أيضاً أعمالاً أخرى فى الإذاعة والتليفزيون ..

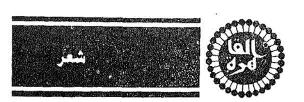


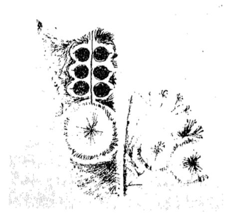
أما « أنيس منصور » فهو يكتب عن أحداث يراها .. ولكن يترجمها وهناك من سبق لهم أ ن شاهدوها .. ففى الكون مائة الف مليون كوكب ولو أن رُبعهم فيهم حياة صالحة .. نستطيع أن نقول إن الباقى صالح .

: ــ ما هى السلبيات التى تشوّه صورة أدب الخيال العلمى .. ؟

ــ هناك سلبيتان بالذات .. ظهرتا بشدة فى أمريكا .. هى إطفاء نوع من القدرات المتفوقة جداً من العلم مثل « السوبرمان » أو الإنسان المتفوق ، ورجل بستة ملايين دولار » و « المرأة الخارقة » .. والسلبية الثانية هى .. أن أدب الخيال العلمى يؤثر على أطفالنا .. لأن الإنسان يتقمص الشخصية ، ويتعلم العنف .. لأنه فى الحياة العملية .. لم يجد وظيفة تحمل صفات الشخصية التى يتقمصها .. فيشعر بإحباط شديد .. والخيال الذى كان يحلم به الإنسان فى طفولته عندما كبر لم يستطع أن يحققه .. وهذه السلبية إحتج عليها كتاب كثيرون ..

وسمعت صيحة من واحد يدعى « ستانس لاف ليم » . وهو كاتب بولندى الأصل ويعيش فى ألمانيا .. ويطلق عليه صاروخ الخيال العلمى .. لأنه يكتب بغزارة . وذلك فى أوربا .. ويحتج على كتاب آخرين فى هذا اللون من الأدب .. فيقول .. أنتم تصورون الكائنات التى جاءت من الفضاء كلها شر ، وكئيبة .. وأنها تحمل الرهبة والخوف من القادمين فتزرعون فى نفوسنا الرعب .. فأدب الخيال العلمى سلاح ذو حدين .. لكن فى النهايه نقول ان أدب الخيال العلمى الخالص يخلق علماءً .. ●





ديمومة التحول

صلاح والى

شجرُ الكون مشتبكٌ فى دمى
ودمى طالعٌ بالقصيدهْ .
قد نرى فى السماواتِ وجهك ـ من حالقٍ ـ
يتقلَّبُ بين النيازك فوق السّحبْ .
سوف لا يرحم البرقَ وجهك ،
لا يمنع البرق ضَوءاً
ولا يمنح الرعد إلاّ المطرْ

* * *

قطرةٌ
أتساقط ما بين قطرة ليلٍ وقطرة ضوءٍ
وألتمُّ ما بين طينٍ ورملٍ ،
يناوشنى الجذر أنّى ارتحلتُ
فياحيرة الوجه فى الأرض ،
يا حيرة الوجه بين النيازك

أصّاعد الآن فى الجذر مشتبكاً بالعُصَارة ،
مندلقاً فى الثمَّر .
، وهجاً فى طعام ابن آدمَ سكَّرهُ من دمى
ثم أنحلُّ بين الترائب والصُّلْبِ
أسرى إلى موطن اللذة الكامنه .
أتنزّل فوق الأصابع فى راحة الكفِّ طفلاً
أتنزّى على ساعد الجَدِّ والوجه بحر عرق
قطرة
تجهد الشمس حبل اتصالى
فاصّاعد الآن وسط الهواء
ويَنْقَلِبُ الوجه بين النيازك ، فى صدر تلك
السماوات من حيرةٍ
حيث لا يرحم البرق وجهى
ومنتظر لا شتباك المطر




عمدة المحققين عبد السلام هارون

أحمد حسين الطماوى

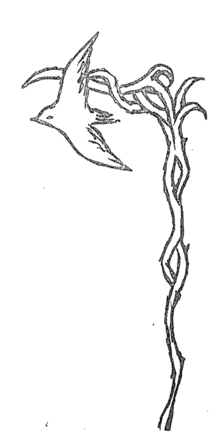
فى مجال ذكر أعلام الفكر الرؤوس وأعيان الباحثين عن كل جوهر نفيس ، نقف طويلا عند رائد سامق القامة ، أفدنا منه باقناع ونقلنا عنه فى ثقة ، ومضينا فى طرق هو معبِّدها ، وأطلعنا على كتب حققها وسواها . ذلك هو عبد السلام هارون .

حقق عبد السلام هارون الكتب العُمد ، والأسفار الرئيسة فى مكتبة العرب ، ومضى فى ميدانه بعزيمة ماضية ، وعقل صارم ممحص جائد بالعلم ، فيسر المشكل ، واستدنى البعيد ، واستظهر الدفين ، وتؤكد أعماله أنه من النادرين الممتازين ، الذين يلقون مستوعر الأمور بقلوب صابرة مثابرة وإذا كنا نذكره اليوم بعد رحيله فليس بغرض صوغ عبارات الثناء والتمجيد له ، فإن أجره عند بارئه ، ولكن بغرض الاسترشاد بجهوده ، والتعرف على أشياء مما أودعه كتاباته وتحقيقاته .

جولة فى مؤلفاته :

لم يشتهر عبد السلام هارون بالتأليف الأدبى قدر اشتهاره بتحقيق التراث والأصول القديمة . فميدانه الأزهر هو التحقيق ، وحتى كتبه المؤلفة ــ على قلتها ــ مأخوذة من التراث ، ومردودة اليه ، مُنظِّرة أو ميسرة له . فكتابه « الأساليب الإنشائية فى النحو العربى » الصادر عام ١٩٥٩ والذى أعيد نشره عام ١٩٧٩ بزيادات وتنقيحات ما هو إلا رد فعل للتراث العربى النحوى ، وخدمة له ، وإن ابتكر فيه اشياء لها أهميتها فى مجال فهم قضايا النحو وأساليبه . وكتابه « تحقيق النصوص ونشرها » الصادر عام ١٩٥٤ عمل تنظيرى بمنهج فيه تحقيق التراث ويهدى إلى الطرق السديدة فيه ، ويحذر من المزالق الخطيرة التى قد يقع فيها المحقق . وسنقف عند هذا الكتاب الهام .

● وكتابه « التراث العربى » يكشف فيه عن إيمانه العميق بالتراث ، وكيف لا يؤمن بالتراث العربى وقد أنفق عمره كله فيه !! فليس غريبا أن يقوم بتقويم التراث ، ويعدد فنونه . ويحصى شيئا من مجالاته ، ويناقش الأسباب التى أدت إلى صعوبة اللغة ، ثم يدافع عن التراث وأصالته ومدى نفعه ، ويرد على سلامة موسى وأمثاله الذين نعتوا تراث العربية بأنه أدب سطحى أو أدب استجداء ، فيذب عن أدبنا ، ويدفع عنه غوائل المتبجحين ، ويحدثنا عن عبقرية التأليف العربى ، ويعرض نماذج دالة على ما يذهب اليه ، ثم يخصص الجزء الأخير



من كتابه عن كيفية إحياء التراث ، عارضا لرحلة النصوص العربية عبر النسخ الخطى ، والطبع الآلى ، والتحقيق الاستشراقى ، والجهود العربية الأولى فى مجال إخراج النص إخراجا صحيحا أو أقرب ما يكون إلى الصحة ، واقفا عند أصحاب دور النشر فى مجال تحقيق كتب التراث وطبعها وتيسيرها لتؤدى دورها فى النهضة والاصلاح .

● ومما يتصل بالتراث كتابه « الميسر والأزلام » الصادر عام ١٩٥٣ ، ومع أنه يعد فى باب العلوم الاجتماعية إلا أن روح التحقيق ، وجو التراث يسيطران عليه . فجاء فى بعض جوانبه بحثا لغويا يعرض التفاسير القاموسية لكلمات تتعلق بالميسر والأزلام والقرعة ، مثل الجزز ، والقداح (بكسر القاف) والقمار ، وقداح الحظ ، والحُرضة (بضم الحاء وهو الضارب الذى يقلب السهام فى الخريطة) والرقيب والخريطة . . . إلى آخره ، فقد قام المؤلف بشرح هذه المسميات شرحا أدبيا لغويا تاريخيا .

وقد تناول الكاتب موضوعات ثلاثة : الميسر . والأزلام والقرعة فى ثلاثة فصول . ومن الصور اللطيفة للميسر التى ذكرها المؤلف أن بعض الرابحين لا يأخذون ما يربحونه ، وإنما يتنازلون عنه للفقراء والمساكين ، ويفخرون بهذا ، ونخلص من دراسته للميسر أن الاسلام قد قضى عليه ومحا معالمه . وعند حديثه عن الأزلام يوضح كيف كان العرب يقدسونها ويستقسمون بها ، ويفيض المؤلف فى ذكر مكانة الأزلام فى التاريخ الدينى القديم . أما القرعة بضم القاف فقد تناولها تناولا لغويا واجتماعيا ورأى أنها من القرع أى الضرب وسميت بذلك لأنها شىء كأنه يضرب ، وبين طرائقها وتاريخها ، والأحاديث النبوية التى وردت فيها وأبرز مكانتها عند الاسرائيليين حيث كانوا يعدونها بمنزلة استدعاء للأمر الألهى فى القضايا التى تعرض لهم .

أما المناسبة التى وضع فيها عبد السلام هارون كتابه هذا فهى إقدام الحكومة على سن قانون يحظر لعب الميسر على الموظفين فرأى أن يضع كتابا يبين فيه أضرار الميسر والأزلام مساهمة منه فى الدفع إلى الاصلاح .

حول ديوان البحترى :

أما كتابه « حول ديوان البحترى » الصادر عام ١٩٦٤ فهو نقد وإصلاح لكتاب تراثى محقق هو « ديوان البحترى » . وكان الجزء الأول من هذا الديوان قد ظهر عام ١٩٦٣ بتحقيق « حسن كامل الصيرفى » . ومع أن الجهد المبذول فى تحقيق الديوان ظاهر ، إلا أن أخطاء كثيرة وقعت من المحقق فى التفسير وفى متن الديوان ، فانبرى له عبد السلام هارون فى مجلة « المجلة » التى كان يشرف عليها يحيى حقى ، وراح يسرد الأغلاط فى خمس مقالات سرد عليم بصير بخفايا الكلام ، مظهراً براعته فى علم التحقيق ، ولم يلبث أن جمع هذه المقالات الخمس وأضاف اليها سادسة لم تنشر من قبل وطبعها فى كتاب . ويجدر بنا أن نعرض نموذجا أو أكثر من انتقادات هارون للجزء الأول من ديوان البحترى المحقق . فمن هذا قول البحترى برواية الصيرفى :

فإذا ما رياح جودك هبّت صـ
ار قول العذال فيها هباء

والصواب ــ كما رأى هارون ــ أن ينتهى الشطر الأول من البيت بكلمة « هَبّت » وتكون صار كلها من الشطر الثانى .

وقد كان الصيرفى أولى من هارون بكتابة البيت كتابة عروضية سليمة لأنه شاعر وله عدة دواوين ولكن الواقع أثبت تفوق محقق لم يشتهر بالنظم على شاعر متمرس بالقريض

ومن هذا قول البحترى مادحا :

وإن وسيلتى وأجل منى
اليك يحق أصحاب الإساء

والمشكل فى « منّى » بالميم والنون المشددة . فقد ذكرها الصيرفى « متى » أما هارون فرأى أن الكلمة محرفة والصواب « متّى » بالميم والتاء المشددة من قولهم مت إليه بحق القرابة أى توسل اليه به ، وفى القاموس فى تفسير المت أنه التوسل لقرابة . والصحيح ما ذكره هارون وقد أفاد الصيرفى من هذا التصحيح فأصلح الخطأ فى الطبعة الثانية من ديوان البحترى الصادرة عام ١٩٧٢ ، ونبه على أن كلمة منّى وردت هكذا فى المخطوطة التى نقل منها .

وهذا المثل يطلعنا على مدى دقة « هارون » فى قراءة النصوص ، ليتبين ما أخطأ فيه النساخ ، لأن التحقيق هو إظهار صورة النص كما وضعها المؤلف أو أقرب ما يكون إلى هذا . فهو يقرأ اللفظ ويدير معناه فى الذهن رابطا بينه وبين بقية الكلام . فإن استقام المعنى مع مدلول اللفظ المنسوخ فنعم ، وإذا لم يستقم فإنه يبحث عن مصدر الخلل ، واضعا فى الاعتبار ما يمكن أن يقع من النساخ من تحريف وتصحيف ، وكثيرا ما صحح كلمات كثيرة مماثلة فى تحقيقاته .

وقد حذر صاحبنا فى كتابه « تحقيق النصوص ونشرها » من تشابه صور الخط تصحيفا وتحريفا ، وما يمكن أن يلتبس فى نقط الحروف المتشابهة ومما رواه هارون فى هذا المجال ما ذكره الجاحظ فى « البيان والتبين » قال يونس بن حبيب : « ما جاءنا من أحد من روائع الكلم ما جاءنا عن رسول الله (ص) . فجاء فى حاشية قديمة تعليق على ذلك : « هذا مما صحفه الجاحظ واخطأ فيه لأن يونس إنما قال : « عن البتى (بالباء والتاء) وهو عثمان البتّى فلما لم يذكر عثمان التبس البتى فصحفه الجاحظ بالنبى ثم جعل مكان النبى الرسول ، وكان البتى من الفصحاء » .

وهكذا يؤدى التحريف والتصحيف إلى أخطاء جسيمة قد تنقل المعنى إلى غير المراد . والقراءة الخاطئة تنتج فهما خاطئا .

ومن أخطاء الصيرفى تفسيره الشجير فى قول البحترى « وكم لسطخ الأحبة من شجير . . » فقد فسر الصيرفى « الشجير » بأنه مكان التراب المختلط بالسبخ ويصوب هارون الخطأ قائلا : إن « الشجير » ما بقى من عصارة العنب أو هو ثقل كل شىء يعصر . وقد صحح الصيرفى فى خطأه فى الطبعة الثانية وذكر فى معنى التجير عين ما قاله هارون .

ومن الأغلاط الأخرى قول البحترى فى تعزية أبى نهشل : « وتغشى مهلهل الذّل . . » فقد فسر الصيرفى أن مهلهل بن ربيعة زوج إحدى بناته لمعاوية بن عمر . أما هارون فيقول « ابن عمرو » كما فى جمهرة الانساب » لابن حزم . وقد قرأ الصيرفى وصوبه ، وجدير بالذكر أن « هارون » سبق له تحقيق كتاب « جمهرة الانساب » عام ١٩٦٢ وأفاد منه فى تصويبه بخطأ الصيرفى . فهو يصحح التراث بشىء من التراث والعلم يغذى بعضه بعضا .

وتحت يدى كتاب كامل وضعه « هارون » فى عشرات الصيرفى ، ممتلىء بالأغلاط والتصويبات ، وبالإشارات الدالة على أن للتحقيق رجاله ، وقد أفاد الصيرفى من تلك الانتقادات ، ووصف ناقده بأنه تمرس بفن التحقيق قرابه أربعين عاما ، ونعته بأنه « محقق عالم حجة » ، ولم يفت الصيرفى الرد على ناقده فى بعض النقاط . ومع ذلك فإن كتاب عبد السلام هارون « حول ديوان البحترى » يعد إلى حد ما تحقيقا أخر للجزء الأول من ديوان البحترى .

رحلته مع التراث والتحقيق :

لا ندرى على وجه التحديد كيف نشأت فكرة تحقيق كتب التراث عند صاحبنا ، ولكن هناك إشارات نقع عليها فى كتاباته ومراحل حياته تنبهنا إلى هذا .

فقد ولد عبد السلام محمد هارون فى العقد الأول من القرن العشرين . ثم درس فى الأزهر الذى يغلب على نشاطه الفكرى والتعليمى كتب الدين وعلوم اللغة ، ولابد أنه قرأ كثيرا من الأسفار القديمة الميسرة . وكانت فكرة تحقيق الكتب قد لازمت بعث التراث وإحيائه ، وكان لظهور الطباعة وتقدمها وانتشارها دور هائل فى هذا المجال ، وأخذت تظهر بعض كتب التراث مطبوعة ومحققه بعد ازدهار الحركة العلمية ، وأخذ البلاد العربية بسبل التمدن الحديث ،وإنشاء بعض الكليات والجامعات ، وظهور بعض المجلات التى تعنى بالتراث وتقدم عنه الدراسات والتحقيقات ، بل إنه برز فى مجال التراث وتحقيقه أمثال أحمد تيمور ، وأحمد زكى (شيخ العروبة) والأب انستاس الكرملى ، والشيخ الشنقيطى وغيرهم .

ولا يعنينا فى المراحل المبكرة مستوى التحقيق . ومدى مهارة المحقق وجهده ، ولكن ما يعنينا أن الكتب صارت تطبع مشتملة على إشارات وإيضاحات فى الهوامش واجتهادات فى فحص النصوص ، وفهارس فى ذيل الكتاب .

ولا يمكن إغفال دور المستشرقين فى إخراج كثير من كتب التراث محققه ومفهرسه نذكر منها المفضليات ، وسيرة ابن هشام ، وكتاب سيبويه ، وهى من الكتب التى أعاد عبد السلام هارون تحقيقها ، وأشار اليها فى كتبه ، وأبدى إعجابه بها وبمحققيها .

فى هذا الجو ، جو ظهور عديد من المكتبات وإخراج الكتب محققة تلمس عبد السلام هارون طريقه إلى فن التحقيق ، وبدأ يمارسه تحت محب الدين الخطيب صاحب المكتبة السلفية ، حيث تتلمذ عليه ، وشاركه إخراج كتاب « أدب الكاتب » لابن قتيبه عام ١٩٢٧ وهو ما يزال طالبا فى تجهيزية دار العلوم . تلك كانت تجربته الأولى ، ومحب الخطيب استاذه الأول ، وفى هذه الفترة ـ فترة طلبه العلم فى دار العلم ـ أخرجت المكتبة السلفية قسما كبيرا من كتاب « خزانة الأدب » للبغدادى بتحقيق وتعليق أحمد تيمور وعبد العزيز الميمنى الراجكوتى ، وهو ما يزال مع استاذه محب الخطيب يشارك أو يراقب الأعمال المحققة ، ويستفيد من اساتيذ كبار ، وقد أفاد هارون من قسم كتاب « خزانة الأدب » المحقق ، عندما أعاد تحقيق « خزانة الأدب » عام ١٩٦٧ . على أن فوائد هارون من استاذه محب الخطيب ومكتبته السلفية لم تقف عند هذا الحد ، وإنما امتدت إلى كتب أخرى ، مثل كتاب « الميسر والقداح » لابن قتيبة ، والذى حققه محب الدين الخطيب ، فقد أفاد منه هارون فى دراسته « الميسر والأزلام » التى أشرنا إليها .

وفى فترة الصبا تعرف أيضا على صاحب مكتبة الخانجى الذى اشتهر بحبه للتراث وتحقيقه وأخلص له ، على نحو ما يحدثنا هارون فى كتابه « التراث العربى » . ربما كانت هذه هى المؤثرات الأولى ـ أو بعضها ـ التى أثرت فيه ، وأمدته بالرحيق الذى ساعده على النماء ، فتوجه ذهنه إلى التحقيق ، بل إلى موضوعات بعينها تجلت وازدهرت فيها بعد .

وتخرج عبد السلام هارون من دار العلوم فعمل مدرساً بأداب الاسكندرية ثم عاد إلى دار العلوم يعلم ويلقن ويترقى فى سلك الوظائف الجامعية .

وقد توثقت صلته بابن الخانجى الذى ورث عن أبيه حب التراث ، وانتجت هذه الصلة عدة كتب حققها هارون وصدرت عن مكتبة الخانجى من بينها « البيان والتبين » للجاحظ و « الاشتقاق » لابن دريد ، و « رسائل الجاحظ » و « نوادر المحظوظات » وتضم خمسة وعشرين كتابا ورسالة .

وعندما تألفت لجنة « التأليف والترجمة والنشر » التى رأسها أحمد أمين ، ساهم عبد السلام هارون فيها بتحقيق « رشح الحماسة للمرزوقى » و « رسالة فى الرد على ابن غرسيه » عام ١٩٥٤ وهى من الرسائل المجهولة المؤلف .

وتستمر جهود الرجل فى ميدانه ، وتقابل كتبه بالثناء ، وعندما وضعت دار المعارف خطه إحياء التراث عام ١٩٤٢ اقترح هارون ، وأحمد شاكر على الدار « أن تخصص نشرا منظما لعيون التراث العربى ، فسرعان ما استجابت لهذا الاقتراح وقامت بتنظيم تنفيذه » وأعدت سلسلة أطلق عليها « ذخائر العرب » [أنظر التراث العربى لعبد السلام هارون] وكان كتاب « مجالس ثعلب » بتحقيق صاحبنا أول كتاب فى هذه السلسلة ، وتتابع دار المعارف نشر تحقيقات هارون مثل « جمهرة أنساب العرب » لابن حزم وكتاب « إصلاح المنطق » لابن السكيت بالاشتراك مع أحمد شاكر ، وكتاب « المفضليات » و « الأصمعيات » بالاشتراك مع أحمد شاكر . ومن الكتب الدينية التى نشرتها دار المعارف بتحقيق وشرح عبد السلام هارون كتاب « الألف المختارة من صحيح البخارى » فى عشرة أجزاء .

وأخذت دور النشر ، ومؤسسات الطباعة تتسابق فى إصدار كتبه المحققة مثل المؤسسة العربية الحديثة ، ودار الفكر العربى ، ودار الكتب ، ومؤسسة الحلبى ، ودار الكاتب العربى ، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف . ومن الكتب الأخرى التى حققها « معجم مقاييس اللغة » لابن فارس ، و « تهذيب إحياء علوم الدين » للغزالى و « تهذيب اللغة » للأزهرى ، و « شرح القصائد السبع الطوال » الجاهلية لابن الانبارى ، و « معجم شواهد العربية » كذلك اشترك مع مصطفى السقا وآخرين فى تحقيق بعض تراث المعرى مثل « شروح سقط الزند » و « تعريف القدماء بأبى العلاء » كما حقق معظم المكتبة الجاحظية ، فأضاف إلى ما اسلفنا ذكره « العثمانية » « الحيوان » فى سبعة مجلدات . واشترك مع الدكتور طه حسين وآخرين فى أكثر من كتاب منها « مقتطفات من كتب الأدب العربى » و « فصول مختارة من كتب التاريخ » وقد قررا على المدارس الثانوية . وغير ذلك كثير مما يشكل مكتبة شبه متكاملة .



وهذه المجموعة الكثيرة من الكتب تظهر ثقافة عبد السلام هارون الواسعة ، فى مجالات عديدة من المعرفة الانسانية والدينية واللغوية والنحوية والأدبية ، والتاريخية والجغرافية ، والترجمة للأشخاص . ومما لا شك فيه أنها أعلت من قدره ، واثبتت تفوقه ، وأبرزت معالمه العلمية والفكرية . بل إنها توضح دوره فى النهضة الحديثة ، فكم هى الكتب والدراسات التى استندت إلى ذلك الكم الهائل من أعمال عبد السلام هارون المحققة والمؤلفة .

ولما فاضت شهرته وبرز فى علم التحقيق حتى صار رئيسا فيه ، وانتدبته حكومة الكويت ليساعد فى مشروعاتها العلمية التراثية ، وفى الكويت نشر كتابه المحقق « المصون فى الأدب » للعشرى .

ومن نشاطه فى مجمع الخالدين الذى تولى أمانته إشرافه على إعداد « المعجم الوسيط » الذى أعده إبراهيم مصطفى وآخرون عام ١٩٦٠ ، وأخذ فى تحقيق لسان العرب ونشر منه حلقات وعديدا من المواد من مجلة « مجلة مجمع اللغة العربية » كما ساهم بكلمات فى تأبين بعض الراحلين من المجمعيين مثل محمد محيى الدين عبد الحميد .

وقد حاز عبد السلام هارون فى مسيرته العلمية عدة جوائز تعترف بفضله وسمو شأنه كان أبرزها جائزة الملك فيصل العالمية .

قواعد علم التحقيق كما وضعها :

لا ريب أن تحقيق كتب التراث بالشكل الحالى ، ومقابلة النصوص على بعضها ، وفحص المخطوطات وتبين أوجه القصور فيها من الأمور الحديثة فى عالم التأليف والكتابة . ومازالت صحة النص تتوقف على كفاءة المحقق ، ومدى اجتهاده ، وتقديره لما تحت يديه من النسخ المخطوطة ، أو النسخ المطبوعة بغير تحقيق .

فلم توضع الكتب التى تنظر لهذه الظاهرة ، وتجعل منها علماً له ابعاد فنية .

وقد أدرك عبد السلام هارون هذا ، فوضع كتابا هاماً فى هذا الشان أطلق عليه « تحقيق النصوص ونشرها » ونبه على أنه أول كتاب عربى فى هذا الفن ، ويؤكد فى الطبعة الثانية لكتابة « أنه وضع علماً متكاملا لم يسبق اليه » .

وقبل أن نتناول هذا الكتاب نذكر أنه رغم أهميته البالغة ، يعرض رؤية صاحبه لهذا العلم ، وخبرته فيه ، وملاحظاته على الأعمال المحققه ، وما يراه واجبا لإقامة النص . أى أنه يعرض تجربته . ومهما تكن أهمية هذا الكتاب فإنه لا يعدو أن يكون وجهة نظر . لذلك نحن فى حاجة كبيرة إلى وضع عديد من الكتب فى هذا المجال تعرض وجهات نظر أخرى ، وتحكى تجارب الآخرين ، وما يراه المحققون لازما لاخراج المتون صحيحة ، ومن خلال كم كثير من الكتب المنظرة للتحقيق ، وبعد مقابلتها على بعضها ، يتبلور هذا العلم ويمكن تدريسه بشكل منهجى موضوعى لا ينقصه تنظيم أو ترتيب ، بل يمكن أن نقول إننا أضفنا إلى علومنا النظرية علماً جديدا راسخا . وحتى يتم ذلك فإن كتاب عبد السلان هارون « تحقيق النصوص ونشرها » هو أهم ما يرجع اليه فى علم التحقيق .

وقصة كتاب « هارون » كما أوضحها فى مقدمته تتلخص فى أن أحمد الشايب اقترح عليه إلقاء محاضرات فى كلية دار العلوم فى فن تحقيق كتب التراث ، فنهض بالعبء ، واستجاب للأمر ، وشرع فى إلقاء الدروس ، ثم جمعها ونشرها فى شكل كتاب صدر عام ١٩٥٤ . وللأمانة التاريخية والعلمية ألمح الرجل إلى أن المستشرق برجستراسر قد سبقه بمحاضرات القاها عن هذا الفن بالجامعة المصرية القديمة ، ولكنه لم يتيسر له الاطلاع عليها .

وقد تناول فى ذلك الكتاب موضوع التحقيق بشكل مركز ، وإن لم تخل بعض فصوله من توسع مع ذكر المثال والدليل على ما يذهب اليه . فوقف عند الوراقة والوراقين ، والحالة التى وصل إليها الخط

والضبط فى المشرق والمغرب ، وأظهر كيف كان بعض الوراقين يكذبون فى تصانيفهم لمسايرة الخرافة التى كان يرغب فيها البعض أيام العباسيين .

ولما كان المحققون يلقون مصاعب جمة أثناء التحقيق ، فإنه عرج على تلك المصاعب ، وسرد منها أنواع الخطوط التى تتداخل فيها الكلمات وتشيع فيها الاستدارات ، وطريقة النقط ، فالفاء مثلا فى الخط المغربى لا توضع فوقها النقطة ، وإنما تكون فى اسفلها ، والقاف ليس فوقها نقطتان بل فوقها نقطة واحدة ، كما أن بعض الأرقام مثل ٢ ، ٤ ، ٥ لها أشكال مختلفة عما نعرفه عنها اليوم . ومعنى كلامه أن يكون المحقق ملماً بأنواع الخطوط فى المشرق والمغرب ، عارفا بأشكال الأرقام التى كان يستخدمها الوراقون ، وإلا ضل الطريق . ثم يعرض للنصوص الأصلية والفرعية ، بل ينبه إلى أن بعض الكتب القديمة تشتمل على كتب أخرى منقولة ، وقد تردد منقوصة ، مثل كتاب « نهج البلاغة » لابن أبى الحديد ، الذى تضمن عدة كتب منها كتاب « وقعة صفين » [من الكتب التى حققها هارون] الذى جاء ناقصا . وكتاب « خزانة الأدب » للبغدادى الذى تضمن كتاب « فرحة الأديب لأبى محمد الاسود الأعرابى » فيحذر الرجل من الاعتماد على مثل هذه الكتب التى ترد فى ثنايا الأصول ، ووجه أهميتها ـ كما يراها ـ أنها يستعان بها فى تحقيق النص .

وينبه إلى أن بعض المؤلفين يضعون كتبهم أكثر من مرة ، فتختلف النسخ مثل كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ الذى الفه مرتين . وقد واجه هارون فى تحقيقه للكتب مثل هذه المشاكل العويصة ، ومن هذا أن الزجاجى له ثلاث أمالى : كبرى ووسطى ، وصغرى ، وعند تحقيقه لها ذكر أن هذا الاختلاف بين النسخ ناشىء من التلاميذ والرواة (انظر مقدمة أمالى الزجاجى) . وفى مثل هذه الأحوال يكون الأمر اجتهاديا ما لم يعتمد المؤلف الأصلى واحدة من النسخ وينص على ذلك صراحة . ومن ثم يرى محققنا ـ عند حديثه عن منازل النسخ ـ أن نسخه المؤلف هى الأولى . ويليها النسخ المنقولة منها .

ويحذر عبد السلام هارون من تزييف التواريخ التى ترد فى المخطوطة ، فقد تكون غير صحيحة ، ومن ثم يجب على المحقق فحص النسخ ، والتحقق من عمرها ، ودرس المداد المكتوبة به ، ونوع الخط فإن لكل عصر نهجا خاصا فى الخط ، بل يجب على المحقق ـ فى مجال الفحص ـ أن يطمئن إلى أبواب الكتاب وفصوله وأجزائه والتعرف على اسم الناسخ وتاريخ النسخ وتسلسل النسخة إن وجدت ، حتى يتم الاستيثاق من كمال النسخة المراد تحقيقها .

هكذا يمضى هارون فى وضع دعائم التحقيق ، وينبه على المزالق التى قد يقع فيها المحقق . حتى يأتى النص سليماً من الأخطاء الشاذة التى تعتوره وتخلخل بناءه . فلابد من معالجة النصوص ، وترجيح الروايات ، والتنبه إلى الزيادات الواردة فى بعض النسخ والتى لا يجدى معها إلا الخبرة الطويلة للحكم بمدى صحتها ومطابقتها للسياق العام .

تنبه عبد السلام هارون إلى هذا وغيره الأمر الذى يدعونا إلى الاطمئنان للأعمال الضخام التى أخرجها محققة ، ولم يكتف بذلك فى إقامة النص على أسس علمية ، بل نراه يهتم بالتعليق ويعوّل عليه فى ربط أجزاء الكلام . ويعرف بالأعلام ، ويوضح الاشارات التاريخية والدينية والأدبية التى يتضمنها المتن .

وفى الكتب التى حققها ترجم للمؤلفين ، لذلك ظفرنا منه بجملة كبيرة من التراجم لقدامى الكتّاب من أمثال : ابن الانبارى ، وسيبويه ، وابن حزم وغيرهم ومنهجه فى هذه التراجم القصيرة لا يعدو أن يكون تعريفا وافيا لهم ، يذكر فيه معالمهم الشخصية والفكرية ويسرد إلى جانب ذلك المصادر القديمة التى وردت فيها تراجم لهم ، مع ذكر مؤلفاتهم دون تفصيل ، وأخيرا يركز على الكتاب المحقق ويحيط القارىء إحاطة دقيقة بقضاياه ويربط بينه وبين الكتب الأخرى التى تتصل بموضوعه ، وله فى ذلك إشارات جيدة ، وملاحظات مفيدة ، ثم نأتى إلى بيت القصيد ، وهو المخطوطة نفسها التى ينكب عليها ويقدم دراسة فاحصة لعدد من نسخها المختلفة مع التمثيل بنماذج مصورة لبعض صفحاتها . أما فى نهايات كتبه المحققة فإننا نحظى بفهارس كثيرة ، موضحة ، ولا يمكن أن يتصور القارىء المشاق التى يعانيها محققنا فى فهارسه العديدة ، والتى تستغرق صفحات تبلغ أكثر من أربعمئة صفحة كما فى « الكتاب » لسيبويه ، وحوالى ١١٧ صفحة كما فى « شرح القصائد السبع الطوال » . . وهكذا . وهذه الفهارس تضم واحدا للقران الكريم ، وآخر للحديث ، وثالثا للأمثال ، ورابعا للأشعار وخامسا للأرجاز ، وسادسا للغة ، وسابعا للأعلام والقبائل والطوائف ونحوها ، وثامنا للبلدان والمواضع . . وأحيانا يذكر فهرسا لضبط الأعلام وهو هام للنطق الصحيح وغير ذلك من الفهارس الدالة على مضمون الكتاب ، الأمر الذى يسهل الحصول على المعارف ، وييسر الوصول إلى اللباب فى زمن قصير .

وقد صحح هارون أشياء كثيرة عبر رحلته الطويلة فى ميدانه ، ونبه على كتب تحمل أسماء مؤلفين لا صلة لهم بها ومن جملة هذا .

أن حسن السندوبى اهتدى إلى عدة نصوص من كتاب « العثمانية » للجاحظ ونشرها مع الرد عليها لأبى جعفر الاسكافى ، واعتمد فى هذا على نهج البلاغة لابن أبى الحديد ، أى أن السندوبى جلب نصا منقوصا تضمنه كتاب آخر ، أما هارون فقد بحث عن النسخة الكاملة للكتاب المخطوط وتبين أن ما فعله ابن أبى الحديد « لا يعدو أن يكون ايجازا مخلا لنص الجاحظ » . (انظر رسائل الجاحظ تحقيق السندوبى و « العثمانية » تحقيق هارون) وهذا انجاز علمى يحسب لهارون

● نبه محققنا على كتاب « تنبيه الملوك والمكايد » للجاحظ الموجود فى دار الكتب المصرية برقم ٢٣٤٥ أدب ولا صلة له بالجاحظ لأن من أبوابه « نكت من مكايد كافور الأخشيدى » ومكايد أخرى تتعلق بالمتقى بالله . ولما نظر فى الأمر وجد كافورا كان يعيش بين سنتى ٢٩٢ ـ ٣٥٧ هـ والمتقى بالله يحيى بين سنتى ٢٩٧ ـ ٣٥٧ هـ . أما الجاحظ فقد مات قبل هذه التواريخ . وهكذا يستعين هارون بالتاريخ فى تأكيد مدى صحة نسب الكتاب إلى الأسم الموضوع عليه .

هذا قليل جدا من كثير غزير أبان عنه وفصله ، وقد يكون الرجل وقع فى سهو ، أو ند عنه شىء ، إلا أن شأنه هو شأن الكبار الذين تعد معايبهم .

وبعد فإنى لا ستحيى من قومى وأنا أقدم لهم هذا العالم الشامخ ، فقد كان غيرى من عارفى فضله وعلمه أولى منى بتقديمه والتعريف بطرائفه والإرشاد إلى فوائده ◆

فى الخـــلاء

نعمات البحيرى

« الكوسة وعليها بوسة » .

كان صوتها الناعم يسرى فى هواء المنطقة .

والمنطقة بعيدة عن العمران ، لا تحوى غير الرمال وبعض معسكرات الجنود .

وكـان « المعلم » الذى لا يميـزه عن بقية الخلق إلاّ رأسـه الكبير قد بنى مقهاه من الخشب والقش والخيش ليكون الوحيد فى الخلاء .

فى مواجهة المقهى الخشبى الصغير تقف بثوبها المحبوك على جسمها بين سلال الخضر والفـاكهة مثـل شجرة ، والجنـود الريفيون الصغار الذين يخشون التوهـان فى شوارع المـدينة المتشـابهة يفضلون البقـاء بـالمنطقة قـريبـاً من المعسكـرات فيجلسون على مقهى « المعلم » كلما حانت الفرصة لمشاهـدة وجـوه أخرى غـير ذلك الـوجه المجـدور للشاويش « سليم البكرى » . . يتابعون المرأة فتجذبهم كلماتها ونظراتهـا وهى تنادى على بضاعتها المرة تلو الأخرى بصوت أفرطت فى تنغيمه وتنعيمه .

ــ « الجرجير ياللى تعرف قيمة الجرجير » .

الجنود الريفيون الصغار يبتسمون لكلمات المرأة ثم يسرى الهمس بالكلمات والغمز بالنظرات والتلمظ بالشفاة . تتأجج المقاعد بحركة مبهمة وسرعـان ما يعم الصمت حين يرونها تبعث بنظراتها إليهم .

ــ « يا مجنونة زى النسوان ياقوطة » .

تلقى بنـظراتها إليهم ثم تخص واحـداً بواحـدة من زاوية عينيها رافعة حاجبيها .

ــ « الزغلول . . زغلول يابلح ومين زيك » .

كانت تداعب شيئاً لذيذاً غامضاً فى نفوسهم فتشدهم إلى مقاعدهم حتى وقت متأخر من الليل .

فى داخل المقهى كان المعلم برأسه الكبير خلف بنك خشبى صغير ، يشدُّ أنفاساً متتابعة من الشيشة ويحدق فى المرأة غمراتها من آن لآخر متجاوزة رؤوس الجنود الحليقة وأقفيتهم المشوبة بالأخضرار ثم يسمع صبيه وهو ينغم نداءه لـطلبات الجنـود ومشاريبهم فترن ماركاته النحاسية على رخامة « البنـك » . يطرب المعلم لرنين الماركات وينتشى فيشدُّ أنفاساً أخرى من الشيشة وعيناه لاتزالان على المرأة البائعة .

خارج المقهى وعلى مقعـد قصير من القش جلس جنـدى أسمـر نحيف بجوار آخـرين . لف المرأة بعينيـه ثم أشعـل سيجارة وصفق لصبى المقهى ليأتى بثلاثة شاى . التقط الجندى الثانى من جيبه سيجارة وأشعلها من سيجارة الأول . فى دقائق معدودة كان صبى المقهى الناحل اليابس قد جاء بالطلبات على صينية مبلولقوراحيلبى طلبات الجنود الكثيرين الذين يفضلون الجلوس خارج المقهى .



من بعيد جاء طفل فى زيه المدرسى ، يدهس فى الرمل ويقذف الأحجار الصغيرة التى يتعثر بها ، اقترب من المرأة وحياها ، فأخرجت له طعاماً من سلة جانبية وكذلك لافتات ورقية عليها الأسعار . . كل منها مثبت بعصاً رفيعة . قامت المرأة بغرز واحدة فى سلة من سلال الخضر والفاكهة بعد أن قرأها « هذه ستون وتلك خمسون . . أما هذه فهى عشرون » ثم تعالى صوتها الناعم المتدفق .

ـ «لا تين ولا عنب زيك ياحلو» .

ابتسم « المعلم » فى زهو وهو يرى الجنود يتوافدون بزيهم الكاكى على المقهى فأمر صبيه الناحل اليابس بزيادة عدد المقاعد .

فى صعود وهبوط كانت عيون الجنود هكذا على وجه المرأة وجسدها وعيونها المتلامعة .

« يا متقمعة قوى يا بامية » .

كانت تتهادى بين السلال وهى تعيد غرز لافتات فيحدث ثوبها الطرى رفيفاً مثل رفيف الطير . بدا أنها تستبدل اللافتة المكتوب عليها عشرون بأخرى مكتوب عليها ثلاثون قرشاً وسرعان ما دارت على بقية السلال . نظر المعلم وابتسم ، صوت الماركات يرن فى أذنيه فيشد أنفاساً مطمئنة من الشيشة وهو يتجه بعينه نحو المرأة ، راح يبادلها نظرة بنظرة وغمزة بغمزة وهى تنادى على الباذنجان .

ـ « طعمك جنان . . يابدنجان » .

يتحرك صبى المقهى الناحل اليابس مثل المكوك ، يلبى طلبات الجنود المتكررة فيتزاحم رنين الماركات على رخامة بنك « المعلم » . نادت المرأة وهى ترى « المعلم » ماداً عينيه لها وشفتيه لمبسم الشيشة . . .

ـ « يا بصل . . يا مدمع النسوان يا بصل » . . .

* * *

أيام قليلة مرت وعرف بقية الجنود فى المعسكر والمعسكرات المجاورة المقهى والمرأة .

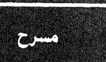
وبجوار رصيف المقهى الخشبى الصغير المسقوف بالخيش أتى « المعلم » ذو الرأس الكبير بعربة خشبية لبيع الكشرى وفتح كشكاً للسجائر والنعناع وبعض الحلوى .

وعلى الجانب المقابل أتى بعربة لبيع الفول والطعمية ثم استخدم صبياً آخر ، أعطاه دلواً به ماء ولوحاً ثلجياً فوق خيشة مبلولة ليبيع الماء البارد فى أكواب بلاستيكية للجنود العطاشى .

وفى كل يوم ومن الفتحة الخلفية للمعسكر تفر عشرات من الوجوه المتشوقة والخطى المتسارعة نحو مقهى « المعلم » . يجلسون بالخارج ، ينظرون إلى المرأة ثم تهب نسمة طرية تدفع برائحة شعرها إلى أنوفهم . يصيح الصبى الناحل اليابس السمع لطلبات الجنود « الشاى والحلبة والجنزبيل » فيتحرك مثل مكوك ويزداد رنين الماركات النحاسية فى أذنى المعلم فيطرب وينتشىء وتلوذ الكلاب الضالة بالأرصفة ، والشمس ذبالة هزيلة تميل نحو الغيم .

بعد منتصف الليل بقليل وفى ظلمة الخلاء وسكونه تقف سيارة أجرة تحمل « المعلم » والبائعة وطفلها بزيه المدرسى إلى منزلهم فى وسط المدينة ◆







كوميديا الشقيقات الثلاث

د. كمال عيد

الكاتب الروسى آنطون بافلوفيتش تشيكوف مؤلف القصص والدرامات لم يصعد كثيرا على خشبة المسرح المصرى ، إلا عام ١٩٦٣ م فى مسرح الجيب عندما أخرج كاتب هذه الدراسة (دراسات أنطون تشيكوف) فى المرة الأولى . وعندما أخرج المخرج الراحل كمال يسن بالاشتراك مع مخرج سوفيتى فى المسرح القومى درامته (الخال فانيا) عام ١٩٦٤ م ومع ذلك ، فلا يخلو حتى يومنا هذا برنامج أى مسرح أوروبى من مسرحية للكاتب الكبير فى كل عام .

لكن ، لماذا نعود إلى الماضى البعيد ، وتشيكوف نفسه قد غادر إلى الرفيق الأعلى عام ١٩٠٤ (١٨٦٠ ــ ١٩٠٤) ؟ ، الرائع فى هذا الدرامى الحى أنه سجّل عصره أعظم تسجيل ، تماما كما فعل الموسيقى يوهان اشتراوس فى الموسيقى النمساوية . فلو أغمضت الجفن اليوم فى فينا المليئة حاليا بالورش والمصانع والصناعات الثقيلة وملايين العمال ، واستمعت إلى موسيقى يوهان اشتراوس (الدانوب الأزرق أو مارش القيصر أو غيرهما) لأحسست احساساً غريبا بقمة البرجوازية التى عاشتها النمسا فى القرن الماضى ، وهكذا كان تشيكوف فى دراماته ، أمينا على العصر وشاهدا عليه فى وقت واحد .

وحتى نلقى نظرة سريعة على روح عصر الروسيا وخصائصه ، وهو ما نستشفه من دراماته الواحدة بعد الأخرى ، فإن العناصر التالية سرعان ما تظهر على السطح ، وفى وضوح درامى أخّاذ .

١ ــ تصوير دراماته للأزمة الاجتماعية التى كانت سائدة فى روسيا . يؤكد هذا التصوير تعبير المُخرج قسطنطين سرجايفتش استانسلافسكى (١٨٦٢ ــ ١٩٣٨ م) K. S. STANISLAVSKIJ « وسط هذا المجتمع لم تكن هناك أرضية للدفع الثورى آنذاك »[1] .

٢ ــ الاعتراضات والمظاهرات التى حدثت فى مصانع المدن الصناعية الروسية الكبيرة .

٣ ــ الاجتماعات السياسية السرية التى كانت تحدث ضد القيصر الروسى ونظامه ، حتى تحت وطأة النظام الاقطاعى .

٤ ــ ظاهرة التحليل النفسى لشخصيات مسرح أنطون تشيكوف .

٥ ــ المنولوجات والديالوجات الدرامية ذات المستويين ، الباطنى الخفى وهى الأهم فى دراماته ، والخارجى الظاهرى . فخلف كلمات الملل من الريف الروسى وحلم الأمل فى الذهاب إلى موسكو (وبخاصة فى دراما الشقيقات الثلاث) ، وعبر عبارات الضيق وتعبيرات المرارة والحياة الرمادية الباردة ؛ تختفى كل الأشياء لتظهر عظمة تشيكوف فى تضمينه المعاناة الداخلية غير المرئية للعيان ، بغية ابراز رغبات شخصياته ومكنونات أسرارها .

ويؤكد هذا العصر بكل سلوكاته وتصرفاته البروس الكسندر بلوك A. BLOK فى خطابه الذى أرسله لأمه فى ١٣ أبريل عام ١٩٠٩م حتى بعد موت تشيكوف بخمس سنوات إذ يقول فيه :

« كل منا يعيش خلف السور الصينى الكبير »[٢] كما يكشف عن نفس (الحالة الاجتماعية) الرديئة ، الدرامى المجرى كوستولانى داجو K. DEZSO حين يذكر «ونحن نشاهد العرض المسرحى للشقيقات الثلاث تمر الدقائق وتنتهى الساعات ، وتنقضى الشهور والسنون ونحن أيضا كمشاهدين نحس بتقدم السن ، ونهرم . الشخصيات تدخل وتخرج أمامنا ، تتحرك هنا وهناك ، ومع ذلك فحركتها راكدة ، بلا فعل أو نتيجة ، وهكذا إلى النهاية[٣] .

● كوميديا أم تراجيديا ؟

من يجرؤ على القول بأن تشيكوف كان كاتبا كوميديا ؟ لا أظن ذلك ، فهذا هو ما تعلمناه فى أبجديات الدراما فى معاهد الفنون سواء كانت مصرية أم أوروبية .

نعرف أن تشيكوف ــ بفعل دراماته ــ كان ابن المذهب الطبيعى . وهو مالا يهتم به كثير من الدراميين ومع أن خصائص مسرحه تبرز أكثر من وجه له ، فالثابت أن لدراماته علاقات قوية مع خصائص المسرح الطبيعى ، وعلى وجه التحديد مع خصائص مسرح جرهارت هاوبتمان G. HAUPTMNN

لكن تشيكوف ظل يُمثل فى العالم أجمع ، على أن مسرحه مسرح خاص أو قُل مسرح درامى على وجه التأكيد . وطبيعى أن أحداث دراماته ــ وبخاصة الدرامات الأربع الكبار طائر البحر ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز ، التى تمتلىء بالمرارة والأسى وأطنان الحب الفاشل ومآسى الأقطاع وأدعاءات الأستاذية وقهر الانسان والاستعباد ، تجعل الاتجاه إلى الاحساس بالتراجيديا أكثر منه إلى الاحساس بالكوميديا . على هذه الصورة أخرج المخرجون الأوربيون والسوفيت درامات تشيكوف وكأنها تراجيديات ذات طابع اجتماعى خاص وقد ساعد على نجاح هذه الصورة المغلوطة نجاح مسرح الفن بموسكو وجهود المخرج استانسلافسكى فى تقديم عروض غاية فى النجاح أقبلت عليها الجماهير هناك إقبالا عريضا ، لكن هذا النجاح كان يعود بالدرجة الأولى إلى خصائص مسرح تشيكوف ، حتى وإن جانب المخرجين التوفيق فى حقيقة أسلوب الاخراج الفنى لدرامات تشيكوف .

ويموت تشيكوف عام ١٩٠٤م . وبعد خمسين عاما على وفاته ، بعد الحرب العالمية الثانية يكشف بعض المخرجين عن طبيعة اخراج مسرح تشيكوف . . وأقصد بهذه الطبيعة (الوجه الكوميدى لها) . فيخرج الانجليزى بيتر بروك P. Brook ويخرج الروسى أو السوفيتى جيورجى توفوستونوجوف G. Tovostonogov مسرحياته بوجهها الكوميدى السليم . ومع ذلك فان مسرح الفن بموسكو لا يزال محافظ ــ وحتى اليوم ــ على الشكل التراجيدى لمسرح تشيكوف ، هذا الشكل الذى أصبح اليوم تراثا وتقليدا فى ريبرتوار هذا المسرح العتيق .

والفرق كبير وشاسع أيضا فى الحياة المسرحية بين كلمتى التراجيديا والكوميديا ، فرعى الدراما بحسب التقسيم الأرسطوطالى . وفى منهج الاخراج الحديث ، نطلب من طالب الاخراج فى معاهد الفن أن يحدد ــ ومن البداية ــ (اللون) الذى سيعتمده فى عملية الاخراج واستنادا إلى ما ذكره أرسطو تظهر فروق كبيرة بين النوعين . فلا يمكن بأية حال من الأحوال أن نضع أرسطو فانيس كاتب الملهاة اليونانية إلى جانب كُتاب التراجيديا الثلاثة الأوائل اسكيلوس ، سوفوكليس ، يوريبيدس من حيث النوع ، وإلا كُنا نُعلم أبناءنا الدراما بالخطأ .

ومع كل ما تقدم ، وبالبحث والتقصى العلميين ، تُقدّم درامات تشيكوف فى العصر الحديث مشكلة جادة وذات أهمية قصوى بالنسبة للمخرج المسرحى المعاصر . هل ما كتبه تشيكوف ــ وبخاصة فى دراماته الأربع التى خلّدت مسرحه وذكراه ، كان تراجيديا أم كوميديا ؟

تُثبتُ كتب التاريخ المسرحى أن استانسلافسكى قد انحاز ــ وخطأ ــ ناحية المنهج التراجيدى . وهو الأسلوب ــ العظيم كذلك ــ الذى أخذ به منهج ودرامات تشيكوف . ويتضح هذا الانحياز الخاطىء من تقسيماته لمراحل العمل الثلاث فى مسرح الفن بموسكو (المرحلة الأولى من بدء اشعاع المسرح حتى ثورة ١٩٠٥ الفاشلة . والمرحلة الثانية من عام ١٩٠٦م حتى ١٩١٧م ثورة أكتوبر الكبرى . والمرحلة الثالثة مرحلة ما بعد الثورة) .

كما تُثبت نفس الكُتب أيضا أن تشيكوف كان يُصر على تسمية مسرحياته (بالكوميديات) واشتكى مرارا من أن استانسلافسكى ينحاز لا عتبارها تراجيديات كبيرة ، وهى كبيرة بالفعل . هذه المشكلة المعقدة فعلا بين الكاتب والمخرج لم يكن لها حل فى الماضى . فمركز استانسلافسكى كمخرج كان أكبر بكثير من مركز تشيكوف المؤلف المسرحى الذى فشلت دراماته الأولى ((طائر البحر) على مسرح الكسندرانيسكى ، حتى فهمها الناس وتحقق لها النجاح بعد تمثيلها فى المرة الثانية .

لم يضحك الجمهور أبدا فى إخراج استانسلافسكى لمسرحيات تشيكوف ومع ذلك فالمؤلف كان يرى فيما كتبه سخرية وتهكماً من شخصياته لواقعها أحيانا ، وفى الشقيقات أنفسهن ، وسخرية من الجماهير

لواقع حياة هذه الشخصيات ، فى شخصية كوليجن المدرس الثانوى التافه .

لم يضحك الجمهور الا بعد عدة سنوات مضت على اخراج استانسلافسكى لمسرحية (الشقيقات الثلاث) . كان ذلك عام ١٩٠٤ م ، ومع أن المسرحية قد قُدمت عام ١٩٠١م..

فى ٢٧ يناير ١٩٠١م كتبت السيدة ماريا بافلوفنا M. PAVLOVNA إلى أخيها تشيكوف تقول له « جلست فى المسرح أبكى ، خاصة طوال الفصل الثالث . مثلوا المسرحية تمثيلا رائعا . »[٤] كان سبب الرسالة أن تشيكوف لم يحضر كل التدريبات كما أن كل الممثلين كانوا يرون فى الدراما خصائص النوع التراجيدى تماما كمخرجهم استانسلافسكى . بل إن القراءة الأولى للدراما فى ٢٩ أكتوبر ١٩٠٠م فى مسرح الفن ، كانت بمثابة لطمة على وجه الممثلين . لم يتحمس واحد منهم بعد جلسة القراءة الأولى . وحسبما كتبت زوجة تشيكوف السيدة كينبر تشيكوف KNIP-PER-CSEHOVA فى مذكراتها أنّ قد ساد الصمت بعد القراءة للمسرحية ، كما ساد سكوت بارد ، وتبسم تشيكوف فى حيرة ، ونهض ليخطو خطوات متعثرة بلا هدف ثم قال فى تردد « على كل ليست هذه هى المسرحية « إنها إطار فقط » ، وحينما طُلب منه الاستفاضة فى الحديث كصاحب للدراما قال « أرجو أن تفهموا لقد كتبت كل شىء كتبت ما أعرفه » ومع ذلك فلم يستطع تشيكوف نفسه أن يُفسر أهمية ما أورده فى المسرحية فى تعبير (ترم طم طم TRAM-TAM-TAM) الذى كان يدور بين شخصيتى المحبين فرشنين وماشا الأخت الوسطى . كل ما قاله « أنها نكتة » بل وزاد أنه كتب (فودفيل) وليس مسرحية . مع أنه كل الشواهد بل والمستقبل قد دللا على أن (الشقيقات الثلاث) مسرحية وكاملة بالمعنى الكوميدى الصحيح . لكن الكاتب الكبير أعاد كتابتها بعد ذلك . واستعان بذلك بالمخرج استانسلافسكى الذى لعب دور (فرشنين) فيما بعد وأصر تشيكوف قبل سفره على ملاحظات قدّمها بنفسه عن قواعد وأسلوب الجيش لتلتزم بها فرقة الجيش التى تحل بقرية الشقيقات الثلاث . بل وكلف أحد معارفه من لواءات الجيش لشرح سلوك وقواعد رجال الجيش والتعريف بكل المهمات والاكسسوار المستعمل لديهم !



ودخل تشيكوف فى عالم الاخراج المسرحى فأوصى بأن تكون المؤثرات الصوتية والموسيقية حية وطبيعية ، وبخاصة فى الفصل الثالث حيث مشهد الحريقة الهائل كيف كانت آلات النجدة وأصواتها ورنينهابل وأمسك بيده هذه الآلات ليطرقها ويجرّب جَرْسها أمام الممثلين .

وتقدمت المسرحية فى مراحل إخراجها .

- الممثلون الذين لم يكن لهم أدوار بالمسرحية يواظبون على حضورالتدريبات جنبا إلى جنب مع ممثلى المسرحية وبدأ عالم تشيكوف الخاص يظهر رويدا رويدا . لكن لحظات من العقبات الكبيرة كانت تعاصر تقدم المسرحية بين لحظة وأخرى . ويعترف استانسلافسكى نفسه بأن لحظات من مراحل الاخراج كانت الدراما تظهر فيها وكأنها فاشلة تماما ، حتى وصل عالم تشيكوف إلى مداه أو إلى أعماقه إن أردنا التعبير السليم ، وهو العالم الخاص الذى وضعه الدرامى لشخصياته ، هذه الشخصيات الباحثة عن الابتسامة والضحكة النادرة وسط هذا العالم الغريب والبعيد عن عالم العاصمة موسكو . لكن العمل كان يتخطى هذه اللحظات المثبطة إلى الأمام .

وتظهر تناقضات كثيرة ، واختلافات أكثر فى وجهتى النظر الأدبية ، وأعنى بها النوعية التى تحدثت عنها الكوميديا أم التراجيديا ؟ ووجه النظر الفنيه ، وأعنى بها العلاقة واختلافاتها فى رأى الكاتب الدرامى والمخرج المسرحى وتتضح هذه الاختلافات فى الآتى :

١ ـ قبل سفر تشيكوف إلى مدينة نيس بفرنسا ، كتب بعض ملاحظاته ، وأرسل البقية فى رسائل خاصة . كان يوصى بالإهتمام بدور الأخت الوسطى ماشا . ويوصى بضرورة ألا تظهر فى أى فصل من الفصول عابسة الوجه . يمكن لها أن تكون عصبية المزاج ، لكن لا يجب أبدا أن تكون حزينة .

٢ ـ فى المشهد الذى تدور فيه ماشا فى داخل البيت . وقع الصدام العظيم بين المؤلف والمخرج . الوقت مساءً ، والفصل هو الثالث من المسرحية . يُحبِّذ تشيكوف أن تمر ماشا مسرعة دون أن ترى أحدا أمامها ، وفى أقصر وقت كلمح البصر يمكن أن تُذكرنا بليدى مكبث فى فظاعتها وكان استانسلافسكى لا يفهم أبعاد رؤ ية الكاتب الكبير .

٣ ـ فى مشهد المبارزة ، فى الفصل الرابع ، بين تيوزنباخ وسوليونى . كان يدور تفسير سؤ ال هام فى الدراما . هل كانت إيرينا الأخت الصغرى الحالمة بموسكو ، تدرى أن تيورزنباخ ذاهب للمبارزة ؟ أم أنها تخمن ذلك ؟ والفرق كبير بين التفسيرين وبخاصة فى ملاحظات الاخراج .

ويحدد تشيكوف أن ايرينا لا تعرف بذهاب تيوزنباخ للمبارزة لكنها تُخمن ذلك . استناد إلى أحداث عكرت الصّفو قبل مشهد المبارزة ويرى تشيكوف أن المرأة حين تُخمنّ شيئا فغالبا ما يحدث هذا الشىء .

٤ ـ ومن تعليمات تشيكوف ، أنه يجب أن يجرى تمثيل الفصل الثالث فى هدوء وراحة . ونفس وجهة النظر هذه وافقة عليها الكاتب نميوفتش دانتشنكو N.DANCSENKO . لماذا يا ترى ؟

هذا الهدوء الذى ارتآه تشيكوف يوحى بتعب شخوصه ، وأنهم يظهرون فى حالة إنهاك على خشبة المسرح ، حتى أنهم يريدون ، أو يظهرون وكأنهم فى حالة إعياء شديد تتطلب النوم والراحة .

لكن الحريق يحدث فى نفس الفصل الثالث . لهذا كانت ملاحظات تشيكوف حذرة ومحددة . يجب أن يأتى أى عامل من عوامل إيصال حالة القلق أو الذعر من الحريق من بعيد حتى لا تضيع المسرحية بأكملها . وحينما مثلت كنيبر هذا المشهد كانت مبالغة فيه وبهذا قضت على سعادة الحب عند شخصيتها ماشا . واختلف الدرامى مرة ثانية مع الممثلة .

٥ ــ ويضطر الموقف تشيكوف إلى أن يمثل دور المخرج عندما اعترض على جرس الكنيسة فى القرية وجرس ونداءات التنبية التى أطلقها جنود البعثة الحربية ساعة الحريق . ويكتب ملاحظات كثيرة وطويلة فى هذا الصدد . ومع ذلك ــ وواقعيا ــ فلم يأخذ أستانسلافسكى بكل ما حرره تشيكوف .

عرض الشقيقات الثلاث .

فى مساء يوم ١٩٨٧/١٢/٥ م شاهدتُ عرض الشقيقات الثلاث ، على مسرح كاتونا يوجاف فى أربعة فصول ، وفى التزام بتقسيمات الكاتب فى الفصول .

فى نهاية العرض ظهرت على المسرح المجرى مديرة المسرح اليوغسلافى فى بلجراد لتعلن وسط الجماهير التى شاهدت العرض معها عن منح لجنة التحكيم للمسرح الأوروبى لهذا العام عرض (الشقيقات الثلاث) ، الجائزة الأولى ، للمخرج المجرى آثر توماش . وعن منح شهادة تقدير لمسرح كاتونا يوجاف للجهود التى قدمها فى الديكور والأزياء والأضاءة ، والتفسير الحديث الموافق تماما لكاتب الدراما . وأعلنت أن لجنة التحكيم قد اختارت هذا العرض من بين ستة عشر عرضاً مسرحيا فى القارة الأوروبية لهذا العام فى الموسم المسرحى ١٩٨٨/٨٧ م ليفوز بالجائزة الأولى .

ومن وجهة نظرى الشخصية ، فان العرض الذى شاهدته يتميز بالنقاط التالية :

١ ــ محافظة العرض على آراء الكاتب أنطون تشيكوف ، وبخاصة فى ابراز نوعية العرض . وأقصد بذلك هذه الكوميديا الناصعة التى برزت طوال كل مراحل وأحداث الفصلين الأول والثانى من الدراما . تكاد كل الشخصيات تكون كوميدية الطابع . أو بمعنى أصح كان تفسير روح الكلمة والحوار يرتكز ارتكازا جادا على الايصال الكوميدى الطبيعى . وهنا تظهر دراسة المخرج لخلفيات مسرح تشيكوف وآرائه والتى لم تؤخذ بها ردحاً طويلا من الزمن .

٢ ــ وسط عالم كوميديا الشخصيات فسّر المخرج الحديث شخصية فرشنين الضابط الكبير على أنها شخصية (كراكتير) . صحيح أن منهج الكوميديا هو الذى أجاز له هذا التفسير رغم غرابته . لكنه كان فى الوقت ذاته ملتزما بوحدة الأطار الكوميدى للتوعية الدرامية التى عمل على تحقيقها .

٣ ــ تجسيد (الطبيعية) التى لم تُعرف عن الكاتب إلا فى النادر ، تجسيدا خلاقا مقنعا وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى استعمال الحركة الطبيعية للشخصيات ، فاقتربوا كثيرا من المشاهد ، وبخاصة الشخصية الشرسة ناتاليا ايفانوفنا N. IVANOVNAزوجة أندريا أخ الشقيقات .

٤ ــ التزام المخرج بنفس وجهة النظر التى أقرها روبرت بروستاين R.BRUSTEIN صاحب كتاب (مسرح التمرد THE THEATRE OF. REVOLT) والتى تدعو هى الأخرى الى اعتماد المنهج الكوميدى تفسيرا حديثا لمسرحيات تشيكوف . وبضرورة الحرص على إظهار وابراز الحاجة الضاحكة فى الحياة . فهى أمر طبيعى فى كل الأحوال ، وبخاصة فى مسرحية (الشقيقات الثلاث) .

٥ ــ محاولة ابراز البعثة العسكرية الى القرية على أنها بعثة ثقافية للتثقيف ، وهو تفسير جيد للمخرج استانسلافسكى ، على اعتبار مكانة الضباط فى ذلك الوقت بعثة حربية تحمل معها للريف كل مظاهرة الحياة والمعرفة والفن والسعادة . وتصبح ماشا هى المترجمة لكل هذه المظاهر من خلال خيط الحب بينها وبين الضابط فرشنين . وكذلك خيط الأبوة . فقد كان والدها كذلك أحد ضباط موسكو الكبار .

٦ ــ تصل المسرحية إلى غاياتها التشيكوفية عندما تُمثل الدراما على أنها (صورة طبيعية من صورة اعترافات الحب) . الحب يرتقى بسلوك الشخصيات ويبرز أدق اسرارها وجمالها .

وحتى ايرينا فحبها للعمل هو اعتراف بالطبيعة والواقع الذى فرضه عليها تشيكوف .

مستخلصات

هذا العرض المسرحى الذى أعاد لدراما تشيكوف وجهاً هاماً من وجوهها العديدة بماذا يوحى لى ؟

أولا ــ أن مسرح انطون تشيكوف من المسارح الطبيعية الانسانية الهامة . التى كان يجب على مسرحنا المصرى الخوض فى انسانياته وعرضها على الجماهير مرات ومرات .

ثانيا ــ هنا فى المجر ، مثل مسرح فيج نفس المسرحية (الشقيقات الثلاث) فى العام الماضى ، باخراج هورفاثى اشتفان . فى عرض عصرى جدا . وقامت مناقشات عديدة نحو تحديثه لشخصيات تشيكوف . ومع ذلك فقد بقى الصدى الذى أحدثه تمثيل المسرحية طويلا .

ثالثا ــ أصل من مستخلصاتى إلى أن اهمال مسارحنا المصرية والعربية لهذا التراث الدرامى خسارة كبيرة للجماهير ، خاصة إذا كانت مسرحيات المسرح المصرى على هى ما عليه من الضعف . تؤكد هذه النظرة مسرحيات القطاع الخاص التى تعمل بلا هدف قومى أو معنى انسانى .

رابعا ــ أن مسرحنا المصرى والعربى باهماله هذا التراث ، يقف فى وضع (محلك سر) . فبينما مسارح أوروبا تجرب يوما بعد يوم ، وفى التراث المسرحى ــ كما عند تشيكوف مثلا ــ مرة بالتعصير ، وأخرى بالكشف عن المعانى الأصيلة وجوانب التراث الدرامى . ويساعدها على هذا الموقف هضم جماهيرها لنوعيات ودرامات هذه المسارح على اختلاف مذاهبها وتياراتها . فان الحقيقة المؤلمة تقول إن جماهيرنا الغائبة عن هذا التراث لا يمكن لها أن تستسيغ حركات التجريب فى المسرح كما يحدث حاليا فى المسرح الأوروبى . اذ لو تجرأ مخرج نابه وأخذ بمبدأ التجريب ، لا تهمه نقاد سوفسطائيون بالجهل وعدم المعرفة ، والحقيقة أنهم هم أنفسهم ــ أى النقاد ــ أو غالبيتهم على وجه التأكيد فى أمسّ الحاجة لتعلّم تعبير (الدراما) ذاته من الألف إلى الياء لأنهم يتمسكون بماض بعيد جدا فى الفن المسرحى ◆

هوامش

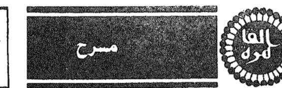
(١)- A SZINLHAZ VILA QTORTENETE TT. VOLUM GONDOLAT KIADO BUDAPEST 1986. p. 474.

(٢) برنامج العرض المسرحى . دراما (الشقيقات الثلاث) مسرح كاتونا يوجاف ، بورابست ١٩٨٥ م .

(٣) المرجع السابق .

(٤) نفس المرجع السابق .


٥٦ ● القاهرة ● العدد ٨٥ ● ١ ذو الحجة ١٤٠٨ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٨ م ●







قراءة شعبية فى المسرح العربى

المخايلون

فاروق خورشيد

على الرغم من أن فنون المخايلة ــ وهى خيال الظل وصندوق الدنيا والاراجوز ــ من فنون الشارع إلاّ أنها عرفت المكان المغلق ، أو البيت المخصص للعروض التى تقدمها ويصف لنا أحمد تيمور فى كتابه (خيال الظل) البيت المسرحى الذى يقدم فيه خيال الظل باباته) فيقول : « يتخذون ــ لخيال الظل ــ بيتاً مربعاً يقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويسدل على الوجه الرابع ستار أبيض يشدّ من جهاته الاربع شداً محكماً على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخوص . فاذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة فى العادة منهم غلام يقلد النساء وآخر حسن الصوت للغناء ، فاذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين أى بينهم وبين الشخوص ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ويمسك اللاعب كل واحد بيد فيحرك بها الشخص على ما يريد .

نحن هنا أمام مكان مخصص وربما لأول مرة للعرض المسرحى ، يدخله الناس بأجر ، ويجلسون فيه فى أماكن محددة فى انتظار مشاهدة رواية محددة تقدّم من اللاعبين فى موعد محدد ، ويصف الدكتور إبراهيم حمادة فى كتابة (خيال الظل وتمثيليات إبن دانيال) مجالس المشاهدين لخيال الظل فى مسرح مشابه أقيم فى (بركة الرطلى) بالفجالة حيث ساحة تمتلىء باللاعبين من مهرجين وقردانية وباعة جائلين فيقول : « عندما زحف المساء جلس المتفرجون على دكك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بعض موائد مربعة عليها مشروبات وفى أيدى البعض قراطيس الترمس والحمص وعيونهم جميعاً معلقة بالمسرح ينتظرون إسدال الستار وعزف الموسيقى وبدء اللعب وكان مسرح (خيال الظل) عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين « . . ويصف الدكتور حماده الشخوص المصنوعة من الجلد على أشكال الشخصيات والمناظر المستعملة فى التمثيلية ولكن المسرح الذى يصفه يضاء داخله بمصباح زيتى أو مجموعة من الشموع بدلاً من مسارح القطن الذى وصفها الأستاذ أحمد تيمور . . ويضيف الأستاذ عمر الدسوقى فى كتابه (المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها) معلومة أخرى اذ يقول : دلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كُنّ يتولين اللعب به أيضا منها ما انشده الصفوى فى شرح لامية العجم :

إذا ما تغنّت قلتُ شكوى صبابةٍ
وإنْ رقَصَتْ قلنا حباب مدامِ
أرتنا خيالَ الظلِّ والسترُ دونها
فأبدتْ خيالَ الشمس خلف غمامِ

والفرقة العاملة تتكون من الريس حافظ البابات والأشعار والطرف والنوادر والقادر على نظم الشعر والمدرب على الإرتجال ، وصاحب الذخيرة الضخمة من « الحواديت » الشعبية والأحاجى والزجل . وهو وارث لهذه الصنعة عن أجداده ومتتلمذ على مشايخها وأساطينها ، وهو يقوم بالأدوار الرئيسية فيحكى أصوات شخوص التمثيلية ، كما يقوم بتحريك هذه الدمى الجلدية . وصبى يُؤدى الأدوار النسائية ومغُن عازف ومُلحن عازف أيضا قد يشترك فى أداء الشخصيات والقيام بالأصوات التأثيرية التي تعطى جوّ المشهد المعروض .

هذا هو مسرح خيال الظل الذى وردت أول إشارات عنه فى أحداث حياة جنكيزخان كما قال الدكتور فؤاد حسنين على وفى حدود أعوام (٥٤٩ ــ ٦٣٠ هـ) كما ينقل الدكتور إبراهيم حمادة عن إبن خلكان فى حوادث حياة صاحب أربيل بالعراق ويقول (فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة ويسمع غناءهم ويتفرج على خيالاتهم وما يفعلون فى القباب)

. . ويذكر الأستاذ عمر الدسوقى أن أقدم ما وصل من النصوص التى فيها ذكر خيال الظل « ما ذكره المرادى فى سلك الدر

للسيد أحمد البيروني من رجال القرن السادس الهجرى :

أرى هذا الوجود خيال ظلٍّ . .
محركـه هـو الـربُّ الغفـورُ
فصندوقُ اليمين بـطونُ حوّا . .
وصنـدُوق الشمـالِ هـو القبـورُ

كما يذكر الدكتور عبد الحميد يونس أبياتاً أخرى وردت فى كتاب قواس الوفيات تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادى ـ ويرى الدكتور فؤاد حسنين أن هناك بعض مسرحيات الخيال (التى يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر الميلادى مثل : حرب السودان ، ولعب حرب العجم ، ولعب المركب ، ولعب الدير) . . وتتفق كل الكتب التى تحدثت عن خيال الظل على أن خيال الظل عُرف فى عهد الفاطميين وعهد الأيوبيين ، ووردت الأخبار عن مشاهدة صلاح الدين له وعن أن السلطان حقمق أمر بإبطال اللعب وإحراق شخصوصه عام ٨٥٥ هـ . وأن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب لتمقيلياته عام ٩٠٤ هـ . وأن السلطان شعبان لمّا حجَّ عام ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاهى والمخايلين وأن السلطان سليم بعد فتح مصر حضر بأبة تمثل شنق طومان باى على باب زويلة فسعد بها وأنعم على صاحب الخيال ووعده بأن يصحبه معه إلى استنبول ، وينقل الدكتور فؤاد حسنين هذا الخبر عن إبن إياس ، ويعقب عليه قائلا : (ويرجح أن هذا هو أول عهد الاتراك بخيال الظل كما أن ذلك العصر كان فاتحة دخول هذا الفن فى أوروبا عن طريق تونس والمانيا وفرنسا) . .

هذا هو أول عهد بالعروض التى تُقدم فى بيوت مخصصة لها ويحضرها جمهور يجلس فى أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض ، وقد حدث هذا أيضا بالنسبة للأراجوز حيث كانت تنصب له أعمدة تُكون مربعاً وتغطى فى جزئها الأسفل بملاءة تُخفى اللاعب ، بينما جزؤ ها الأعلى تقسمه خشبة العرض تظهر فوقها شخوص الأراجوز يُحركها اللاعب المختفى ويجلس المشاهدون على دكك أمامها ويُغلق دكان العرض قبل البدء الذى يعلن عنه خارج الدكان عازفون على آلة أو آلتين ومنادٍ ينادى عن بداية العرض ، ولم يكن هذا العرض يستمر أكثر من عشر دقائق ، وتنتشر هذه الدكاين فى الميادين التى تقام بها الموالد والإحتفالات . . وعلى عكس خيال الظل لاتُقدم شخوصه عروضها من خلال مصنوعين من الجلد يتحركون خلف ستار ، وإنما شخوصه ، دمى يحركها اللاعب من خلف الستار وتتكون أساساً من شخصية الأراجوز المميز بطرطوره وصوته المستعار الذى يصدره اللاعب بواسطة (زعافة) معدنية تتألف من قطعتين معدنيتين بينهما لسان صغير ، ويضعها اللاعب فى فمه حين الحديث بصوت الأراجوز ، ودمية الأراجوز تحمل دائماً عصا صغيرة تضرب بها دائما الشخصيات التى تحاورها أو تعايشها فيثير هذا ضحك النظارة وهذه الشخصيات دائما شخصيات كريهة ، فهى إما شرطى غليظ الحس ، أو الحماة أو الزوجة المشاكسة أو الشريك المخادع . والأراجوز نفسه يمثل ابن البلد فى ملبسه وفى خفة ظله ولباقة لسانه ، يجمع بين الغفلة والطيبة ، وبين الذكاء اللماح ، وهو غالباً ما يقدم « حدوتة » شعبية من الحواديت المعروفة أو يجسد نكته من النكات المتداولة التى يجد المشاهدون لها أصولاً فى محفوظهم المتداول ، والأصل فى الأراجوز السخرية من كل متناقضات المجتمع وفى بعض الأحيان من قيمة السائده ، والأراجوز شخصية فضولية دائمة التدخل فيما لا يعنيها ودائماً ما تؤكد (فهلوتها) وشطارتها ـ أمام الشخوص الأخرى . . وقد أجهد الدارسون أنفسهم فى البحث عن أصول هذا الفن وأرجعه معظمهم إلى الأتراك وإن كان الدكتور حمادة يربط بين الأراجوز وخيال الظل ويرى أنهما إسمان لفن واحد هو (القراقوز) الذى يعنى خيال الظل ، وأن الفن وافدٌ من تركيا إلى المنطقة العربية وإلى مصر . وأياً كان الأمر فخيال الظل نفسه فن نقله الأتراك بعد سقوط مصر فى أيديهم إلى بلادهم . وتطوره هناك إلى الأراجوز لا ينفى إمكانية تطوره عند أصحابه الأصليين بنفس الصورة وإلى نفس النتيجة . إلاّ أننا نعرف أن اللعب بالدُّمى مسألة قديمة عند كل الشعوب سواء منها عرب الجزيرة قبل الإسلام أم الشعوب الوثنية التى صنعت التماثيل المصغرة لآلهتها كما صنعت التماثيل الكبيرة لها ، وكانت هذه الدُّمى تمثل رموزاً معبدية تستعمل فى السحر التماثلى منذ بدايات السحر فى كل الشعوب ، إذ كانت الدمية تمثل العدو المراد إيذاؤه بالسحر وتحمل اسمه وبعضاً من مخلفاته أو متعلقاته ، وقد صنع الفاطميون التماثيل من الحلوى فظهرت عروسة المولد والحصان والقصور الكاملة المصنوعة من



الحلوى وقد أورد ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة أوصافاً كاملة لا حتفال الفاطميين بهذه العرائس المصنوعة من الحلوى ، بينما يحكى لنا ابن هشام فى السيرة النبوية وابن الكلبى فى الأصنام عن قبائل كانت تصنع الآلهة من التمر فان مرت بأعوام جوع أكلت هذه التماثيل . كما يحكى ابن هشام أن النبى صلى الله عليه وسلم دخل على عائشة وهى صبية صغيرة فرآها تلعب بدمية . .

كل هذا يعنى أن صناعة التماثيل الصغيرة ومحاورتها واللعب بها ومعها لا يحتاج إلى الانتقال إلى تركيا للبحث عن أصول لعبة متطورة من شيئين معروفين فى المنطقة العربية ، الأول هو فن المخايلة ، والثانى هو اللعب بالعرائس وصناعتها فى الموالد والمناسبات الدينية . ايا كان الأمر فان هذا الفن لم يحظ بدراسة متخصصة من أحد ، وإن حظى بالذكر فى كثير من الأعمال الروائية والقصصية التى رصدت الحياة فى نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، كما استمر وجوده إلى طفولتنا معشر ابناء هذا الجيل ــ فقد رأيناه واستمتعنا به وهو فى آخر مراحل تهالكه ، كما أن فناناً شعبياً هو الاستاذ/ محمود شكوكو تخصص فى تقديمه على المسارح العامة وفى الحفلات حاملاً خيمته ودمية معه إلى هذه الحفلات ومقيماً مسرحه الصغير فوق مسارحها ، وقد نجحت عروض شكوكو حتى أيامنا هذه . . إلاّ أنّ هذا الفن توقف تماماً ولم يعدْ يظهر بصورته الشعبية القديمة وحلت فنون العرائس ومسارح العرائس محله وهى فنون تتجه إلى الأطفال اساساً وتتعدد فيها الشخصيات ويتعدد فيها اللاعبون الذين يتحكمون فيها بخيوط تُشد من أعلى ويتحكم فى حركة كل جزء منها ، فهى أكثر حرية فى الحركة ، وأكثر تعدداً فى الشخصيات ، وأكثر تقبلاً لأعمال مسرحية كاملة . . وعلى الرغم من أن مسرح العرائس ليس امتداداً للأراجوز بل هو مسرح يقوم على أسس علمية وحرفية متعلمة ، إلاّ أنه أستمد الكثير من موضوعاته ومسرحياته من « الحواديت » الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ، وقصص الحيوان المعروفة فى الموروث الشعبى مع تطويرها وتوظيفها لخدمة أهدافه التربوية والتعليمية طبقاً لأهداف المربيين منه إذ هو كما قلنا مسرح موجه للأطفال أساساً ، كما هو الهدف منه عند الشعوب التى نقلناها عنه .



الفن الثالث من فنون المخايلة هو فن السفيرة عزيزة أو صندوق الدنيا ، وكانت الدكانه التى تحتويه صغيرة جداً إذ ليس فيها غير صندوق الدنيا نفسه ودكة واحدة يجلس المتفرجون فوقها فى مواجهة دوائر زجاجية لا تزيد عن أربع ، وعلى هذا فلا مكان إلاّ لأربعة من المشاهدين فقط ما أن يجلسوا على الدكك حتى يضع اللاعب ــ وهو واحد فقط ستارة فوق رؤ وسهم لحجب النور الخارجى ، ويطل كل منهم من دائرته الزجاجية ليرى الصور تثرى أمامه وهى صور ثابتة تكون فى مجموعها حكاية كاملة ، أهمها حكاية السفيرة عزيزة ، وعنتر شايل سيفه ، وأبو زيد الهلالى سلامه ، وأثناء مرور الصور يحكى المخايل القصة وهو يحرك لولباً جانبياً يحرك الصور من اليمين إلى اليسار ، ولهذا فانا أميل إلى اعتبار أن بيتى البيرونى من رجال القرن السادس يقصد بها صندوق الدنيا لا خيال الظل ، ففى الخيال يتحرك الشخوص بحرية وتحكى لنا البابات المدونة عن حركة مستمرة وذهاب وعودة وتمساح يبتلع رجلاً . . أما فى صندوق الدنيا فلا عودة لصورة مرت من أمام المشاهد وهى بالفعل تخرج من اليمين إلى اليسار وينطبق عليها قول الشاعر :

أرى هذا الوجودَ خيالَ ظلٍّ
مُحركه هُو الربُّ الغفورُ
فصندوقُ اليمين بطونُ حوّا
وصندوقُ الشمال هو القبورُ

وبهذا الإفتراض يسقط كل حديث عن أصول تركية لصندوق الدنيا ، ويكون هذا الفن فناً قديماً يصل فى قدمه على الأقل إلى القرن السادس وربما قبل هذا . . . . وخاصة وأن ما يورده الدكتور حسين مجيب المصرى فى كتابه (من أدب الفرس والترك) يتحدث عن فانوس الخيال ، وصندوق الدنيا بالفعل مصباح واحد أمامه ستارة رقيقة تتحرك بالرسوم التى تبدو من الفتحات أو الدوائر المحددة ، والستارة مرسوم عليها هذه الصور ، وتتغير بتغير العرض أو المسرحية المقدمة . ويقول الدكتور حسين مجيب فى ص ٣٩٩ نقلا عن فريد الدين العطار من شعراء الفرس : « كان رجل تركى صاحب ستارة ، وكان عظيماً فى علمه منقطع النظير فى فنه ، يحسن النقش على الستار ، ويجد الرزق أينما صار وهو على الدوام يلعب ويخلق من الألوان صوراً تعجب ، فكان إذا أبلى الزمان نقشاً له ، أسرع فأستبدل به غيره وصوره يختلف

بعضها عن بعض ، شكلاً ولوناً ، أما ألعابه فيعرضها فى سبع ستائر ، يرقشها ويزينها . . . . . فليست المخايلة هنا بدُمى تتحرك فى يد لاعب ، ولا هى فى شخوص مصنوعة من الجلد يحركها اللاعب أمام ستارة وراءها الضوء وإنما نحن أمام ستارة مرسومة تتحرك أمام مصباح وهناك سبع ستائر تحمل ، لاشك ، سبعة روايات .

والدكتور المصرى يعود بهذا الفن إلى الصينيين فيقول عنهم : « ومما يعزى إليهم أنهم أول من اتخذ الورق وأبدع فى الرسم والنقش . فكانوا يرسمون على قماش أو ورق أو مايشبه ذلك كهيئة الإنسان والحيوان ، فاذا اتموا الرسم حصلوا بذلك على ستار يزدان بعجيب الصور ، فأثبتوه فيا يشبه مصباحا كبيراً ، وحرصوا أن يحيط به من كل ناحية فى شكل مستدير ثم يضعون فى وسط المصباح من الداخل شموعاً كثيرة فاذا أوقدت وسطع نورها فى الظلام بدا أمامها كل ما فى الستار من نقوش وتهاويل ، كأنها أشباح واضحة الحدود والشكوك ، ويدار المصباح حول نفسه فيدور الستار أمام الرائى وتتعاقب صوره ، وقد ضرب الترك المثل بدورانه فقالوا (يدور كما يدور مصباح الخيال) . . فنحن هنا اذن أمام نوع من أنواع العروض التى رأيناها فى صندوق الدنيا ، لا فى خيال الظل ، فليس هناك شخوص يحرقها السلطان حقمق ، ولا حبل يشنق طومان باى مرتين على باب زويله ـ وأحسب أن الأمر اختلط على الدارسين لا ستعمال كلمة الخيال بكثرة فى مصباح الخيال ، وخيال الظل ، كما نحسب أن مسألة نسبة هذه الفنون جميعها إلى الترك تأتى من أن سليم الأول عام ١٥١٧ قد حمل معه كل الفنون المعروفة إلى البلاد ، ويقول الدكتور حسين مجيب المصرى (وقفل السلطان إلى وطنه وصحب معه ستمائة من اللاعبين بخيال الظل فيما يقال . .) . . وبعد الفتح العثمانى للمنطقة غدت العاصمة لها كلها هى استنبول ، وغدا تاريخ الفنون من عندها ، وحول انتشارها فى هذه العاصمة التى سرقت النور والفن من كل المنطقة لتزدهر حيث الترف والحكام والمال والقوة ، والعدد الذى ذكره الدكتور حسين محيب المصرى يبشر بازدهار كامل للمخايلين فستمائة لاعب فى مصر وحدها ليس بالعدد الذى يمردون وقفة متأنية . . وقد خلط الدارسون بين القراقوز وخيال الظل وبين الأراجوز وخيال الظل مرة أخرى ، كما خلطوا بين خيال الظل وصندوق الدنيا ، ولهذا آثرنا أن يكون حديثنا عن فنون المخايلة باعتبارها مظاهر منوعة لفن واحد ، يقوم أساساً على الاستعانة بالدمية أو الشكل أو الصورة لتقديم أول أعمال مسرحية عرفتها المنطقة العربية ، ولتكون هذه الادوات بديلاً للتشخيص الذى يقوم به ممثلون من البشر وليصبح البطل المسرحى الحقيقى وراء هذه العرض هو الممثل الفرد الذى يستأثر بالحكى أو تقليد أصوات الشخصيات كلها . . فكأن هذه الفنون تطوير لدور الحكواتى والمغنى الشعبى وشاعر الربابة باضافة وسائل الإيضاح أو التجسيد أو المخايلة هذه لتعضد من جهده الشفاهى الفردى . .

وعلى الرغم من أن هذه الفنون عرفت البيوت المسرحية ـ أن صح هذا التعبير ـ اذ كانت تخصص لها أماكن ثابتة يدخلها الرواد ، إلا أنها فى نفس الوقت خرجت إلى الشارع ، فهى مرحلة بين فن الشارع وبين فنون المسرح ذات المسارح المتخصصة . . فقد خرج صندوق الدنيا بدكته الوحيدة وصندوقه مقاماً على حوامل تثنى حين يرفعه ويحمله اللاعب فوق ظهره ، وقد علت الصندوق دُمَى ملونة ويمسك الدكة فى يد ، وبوقاً فى يده الأخرى ، ويمضى فى الأزقة ينفخ فى البوق حتى يتجمع عدد كاف من الصبية ، فيختار باحة بين عدة حوار ، ينزل فيها حمله فيقيم الصندوق على الأرض ، ويضع أمامه الدكة الخشبية الواطئة وينفخ فى بوقه عدة مرات فاذا ما جلس الصبية المتزاحمون إلى الدكة ، ضرب بعصاً فى يده فوق الصندوق إيذانا ببداية العرض ، ثم مضى يدير اللولب الجانبى بعد أن يسدل الستار على رؤوس المتفرجين ، وهو يحكى القصة التى تمثلها الصور المتتابعة أمام المتفرجين ، فاذا انتهى إلى حيث يريد أوقف اللولب ورفع الستار عن رؤوس الصبية ، ومضى ينفخ فى البوق من جديد . . وكذلك فعل لاعب الاراجوز ، فهو يحمل حوامله التى تشبه الخيمة أو الكشك وراء ظهره ومخلاة فى يده تحتوى أدواته والدمى التى سيلعب بها ومنها الأراجوز بالطبع ويسير ومعه مساعد أو اثنان يغنون جميعاً مع العزف على دف أو مزهر إلى أن يتجمع المشاهدون ويتحلقون ، فيقيم مسرحه المتنقل هذا فى وسط ميدان أو فى فراغ بين عدة حوار ويبدأ عرضه على مشاهدين جلسوا على الأرض أو وقفوا فى حلقة حوله . . ولم ينجُ خيال الظل من هذه الظاهرة فيصف لنا الدكتور إبراهيم حمادة مسرح الشارع فى خيال الظل فيقول إنه « من النوع البسيط المتنقل الذى يسهل به أداء عروض متعددة فى أكثر من مكان طوال الليل وهو يشبه الكشك الخشبى غير أنه يتكون من قوائم (ضلوع) خشبية يترابط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق (المسرح) وحمله ، وعلى هذه القوائم شدت خيطان من القماش السميك ما عدا اعلى الوجهة فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق . .

ويدخل المخايل ومعه زميل له أو اثنان إلى جوف (مسرحه) ويضعون الشخوص لصق الشاشة المشفة ، ثم يوقدون فى الخلف مصباحا صغيرا فتنعكس خيالات الشخوص فوق الشاشة ويراها المتفرجون من الجهة الأخرى وهم يجلسون على الأرض أو واقفون « فالمخايلة » اذن مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته . . وهو أيضا مرحلة وسطى بين المؤدى الفردى ، والتمثيل الذى تشترك فيه الجوقة . وهو ثالثا مرحلة وسطى بين التخيل الرامز بواسطة أدوات ، والتمثيل المجسد بواسطة افراد . . وهو رابعا مرحلة وسطى بين النص الملقى والنص الممثل ، وهو خامسا مرحلة وسطى بين الأدب الفنى والادب الشعبى . . فقد ظهرت فى حياة فن التخييل شخصية هامة هى شخصية ابن دانيال الكحال المتوفى فى سنة ٧١٠ هـ وهو شاعر ومسرحى ، بل لعله أول مسرحى كتب مسرحا فى العربية له نصوص مدونة

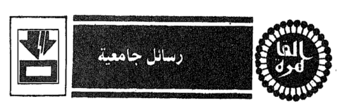
وموجودة ، ويحدد الدكتور فؤاد حسنين تاريخ كتابة هذه المسرحيات بانها (من مخلفات العصور الوسطى وقد وضعها ايام الظاهر بيبرس (١٢٦٠ ـ ١٢٧٣ م) يرجح أنها ألفت مباشرة بعد عام ١٢٦٧م ، كما يتضح لنا ذلك فى مقدمة المسرحية الأولى المعروفة بطيف الخيال . أما اللغة التى استخدمها ابن دانيال فى تواليفه هذه فهى الشعر والنثر المسجوع) . . ويذكر الدكتور فؤاد حسنين أنه من حسن حظ العالم أنه يملك من محفوظات ابن دانيال ما لايقل عن ثلاث محفوظات فى مصر واستنبول والاسكوريال ، وقد تمكن الدكتور ابراهيم حمادة من ضم هذه البابات إلى كتابه القيم عن (ابن دانيال) مع قيامه بتحقيق النسخة المصرية منها . وهى بابات طيف الخيال وعجيب وغريب ، والمتيم الضائع ، واليتيم . . ويلاحظ الدكتور عبد الحميد يونس علاقة هذه البابات بالمقامات ، سواء من ناحية الاسلوب أم من ناحية النماذج البشرية المستعملة فى البابات . . فى بابه عجيب وغريب نجد شخصية الشحاذ أو المكدى أو الساسانى ، مما يشير إلى مقامة الحريرى (الساسانية) ومقامة بديع الزمان من نفس الاسم . . وقد لاحظ الدكتور ابراهيم حمادة هذا التأثر الواضح بالحريرى وبديع الزمان الهمزانى ، وتأثر ابن دانيال بشخصية ابن الفتح الاسكندرى عند بديع الزمان الهمزانى وشخصية ابو زيد السروجى عند الحريرى ، ويلاحظ الدكتور حمادة ايضا أن ابن دانيال قد تأثر بالنسج الوعظى المنتشر فى المقامات وروح الخطابة والتوافق الهندسى بين الأجزاء النثرية والأجزاء الشعرية فى البابات ، كما لاحظ أيضا تأثر ابن دانيال باسلوب المقامة فى البحث اللفظى ، والتراكيب التعبيرية . . ونحن نضيف إلى كل هذه الملحوظات القيمة قول الامير وصال فى بابه طيف الخيال : (سلام على من حضر مقامى وسمع كلامى ، من عرفنى فقد تمتع بأنسى ، ومن جهلنى فأنا أعرفه بنفسى . . . . .)

ويرد عليه طيف الخيال قائلاً : (أنت جمال المقامات ، ومن خلف ملتك ، مات) . . كما نضيف قول ابن دانيال فى بابه عجيب وغريب (وذاك لما خال الحال ومال المال وبلى البال ، وذهب الذهب ، وانقطع السبب وفضت الفضة وقعدت النهضة . . فقلت . . « وهى فقرة تكاد تحتذى إن لم تكن تنقل أسلوب بديع الزمان فى مقاماته . . فإن دانيال كان همزة الوصل بين المقامات كفن نثرى وبين المسرح الظلى فى البابات كفن تمثيلى . . وهو بالتالى النقلة بين فنون القول الرسمية التى يعتمدها النقاد وفنون المخايلة الشعبية التى يتجاهلها النقاد والدارسون معا . . فقد كانت البابات موجودة قبل ابن دانيال ، وقد تقدم إبن دانيال ليمزج بين تأثره بالمقامات وبين فن المخايلة القائم بالفعل والذى تعتمد نصوصه على إرضاء الذوق الشعبى المفرق فى حب الفكاهة والفحش الجنسى واستخدام العامية المسفّة فى أحيان كثيرة ، فمزج بين الأسلوبين وقدم عملاً يرضى عنه أصحاب الأدب ونقاده ، ويرضى فى نفس الوقت ذوق عامة المتفرجين على فن المخايلة . .

وليس أصدق من عبارة الدكتور إبراهيم حمادة فى تلخيص هذا الموقف إذ يقول فى ص ١٢٣ وما بعدها : « كما أن المقامة نتاج إجتماعى تنبض فى شرايينه حركات سلوكية أو نفسية للشعب ، فإن التمثيلية الظلية استمدت مادتها مباشرة من الطبيعة الجماهيرية بكل ما تحمل من غث وسمين ، واعتقد أن البابة تتفوق ، بعنصر أساسى فيها من حيث الموضوع ، على القيم الأدبية الأخرى المعاصرة لها وهذا الجوهر هو القدرة على ملابسة الواقع ، ولم يكن التاريخ أو الاساطير أو الأخيلة مصادر له يتنشق منها غذاءها ويحوم فى سماواتها ، وكان من السهل أن تصبح الحكايات والخرافات والروايات الشعبية معيناً شهياً لكل تمثلية ، غير أن الفنان أو المنشد أقاصيصه ، بل خلق لنفسه موضوعاته فى البيئة المعاشة القائمة . . . ومن هنا قولنا إن المخايلة كانت نقله ما بين المنشد والحكواتى والشاعر الشعبى وبين فن المسرح ، إذ اتجهت البابات إلى موضوعات خاصة بها تخلقها الحاجة التى توظف لها المخايلة . فهناك موضوعات الوعظ الدينى بحيث يجيز القاضى الفاضل رؤية الخيال . وهناك الموضوع السياسى بحيث يُعجب سليم الأول بموضوع شنق طومان باى على باب زويلة ، وهناك النقد الإجتماعى والسلوكى لأنماط الناس كما فى طيف الخيال وعجيب وغريب ، كما أن هناك المواقف التى تريد استمالة الغرائز وجذب الجماهير حتى ليحرض السلطان بحمق على احراق شخوص المخايلة ، وتحريم اللعب بخيال الظل . . ونفهم موقف السلطان هذا حين يقول لنا الدكتور ابراهيم حمادة « ففى هذا البابات لم يدع مؤلفها ـ أو المزيدون عليها ـ منكراً جنسياً إلاّ وصاغوه شعراً بنظم الكلمات المتداولة نفسها دون إبدال أو تورية وقد حذف الدكتور إبراهيم حمادة الكثير من العبارات أثناء تحقيقه للنصوص وجد أنها تفوق طاقة الأمانة العلمية ، إذ لا يمكن لا ايرادها ولا اثباتها . . بينما يحكى لنا الدكتور حسين مجيب المصرى عن البابات التركية أنها كانت تدور حول المعانى الصوفية وقصص العشاق ونقد للمجتمع وتبصير بالمحاسن والمساوىء . . . وهكذا سنرى الحياة بكل أقسامها وأهدافها تدفع نفسها دفعاً إلى شرايين المخايلة ـ من الصوفية إلى الإباحة الجنسية ومن الإستخدام السياسى المغرض فى بعض الأحيان إلى قصص العشاق والنقد الإجتماعى . والسخرية اللاذعة ، والفكاهة الفاضحة « فالخيال اذن لم يكن ملك طبقة واحدة ، وإنما كان خيال الظل شعبياً عند الشعب ، خاصاً عند السادة وفى قصورهم ومجالسهم . . وهذه نقلة هامة فى المشاهدة وتوظيف الفن ، فنحن لأول مرة أمام مزج طبقى وثقافى وذوقى يعكس مكونات شعب فى مرحلة ، ولسنا نأسف إلاّ على ضياع بابات خيال الظل فما وصلنا منها نذر يسير . وقد ضاعت طبعاً كل نصوص صندوق الدنيا وماتت بموت حفظتها ولاعبيها .

أما الأراجوز فنصوصه لم تدون ، وأعتقد أنه من الممكن أن يسجل أحد الباحثين ما تبقى فى حافظة اللاعبين به اليوم . وقد أورد الدكتور حسين مجيب المصرى بعض مشاهده فى صفحة ٤٠٧ من كتابه من موضوعات (القره قوز) التركى وهى تدور حول قصة البيمارستان والزورق والكاتب) ، ولكننا نتحرج لاختلاط المصطلح فلا نعرف أين نضعها أهى نصوص خيال الظل أم الأراجوز أم صندوق الدنيا . وعلى كل حال فهى لا تضيف جديداً إلاّ امتزاج اللغة المستعملة فيها بين العربية والفارسية والتركية وهى تركيبة تعكس المزيج الإسلامى لمكونات الحضارة الإسلامية فى عصرها العثمانى . !

وإذا كانت المخايلة من فنون الشارع فقد كانت أيضاً من فنون القصور ثم كانت أيضاً أول الفنون التى عرفت العرض المسرحى فى بيت متخصص وكانت النقلة بين المؤدى الفرد والتمثيلية صاحبة الشخصيات المجسدة بشكل مّا ◆



خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : حسن سرور

رسالة للحصول على درجة الماجستير تقدم بها الباحث وليد منير أمين إلى المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون وأشرف عليها الأستاذ الدكتور صلاح فضل وناقشتها لجنة مكونة من : الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راغب .

الملخص :

صلاح عبد الصبور واحد من أبرز من مسرحوا حياة البشر . وهو يرى القصيدة بداءة نوعاً من الحوار الثلاثى بين ذات متأملة وذات متأمل فيها وبين الأشياء . وتتسم هذه الرؤية للوهلة الأولى بحس درامى عالٍ وجلى . إنه يمزج بين التصوف والوجود والجدل فى حلقة واحدة ، صانعاً سبيكته التعبيرية الخاصة والمتميزة . وهو يفرق بين الصرخة السنتمنتالية الغنائية والصرخة الدرامية فى قصائده ، جاعلاً من قصيدة (القناع) مدخله الأساسى إلى الدراما الشعرية .

كان من الضرورى إذن أن يفرد الباحث مدخلاً يتناول فيه (مفهوم الدراما بين التشكيل الشعرى والبناء المسرحى) محللاً فيه (نص الاعتراف) كما هو واضح فى كتابه اللافت (حياتى فى الشعر) ، ولكن الباحث لا يصغى إلى (نص الاعتراف) إلا بقدر ما يتطابق هذا النص مع النص الشعرى التام (قصيدة ومسرحاً) لصلاح عبد الصبور . والباحث يكشف عن التصدعات والشقوق الموجودة فى (نص الاعتراف) ، ويحاول أن يستخلص منها الرؤية الحقيقية الأخيرة إزاء الفعل الإبداعى فى العالم كما يرمى إليها ببصره صلاح عبد الصبور . ويشغل الفصل الأول من الرسالة بدراسة ما يسمى بـ (التناص الداخلى) ، ويأتى تحت عنوان (تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية) ، وينهض هذا الفصل على افتراض أولى (يختبره الباحث فيما بعد ويصل إلى صحته) مفاده أن دراما صلاح عبد الصبور الشعرية قد وجدت بذورها الجنينية الأولى فى قصائده ، ويخلص الباحث إلى أن ظاهرة التناص الداخلى تظل محكومة بقانونين مهمين هما :

الأول : الاستطراد .
الثانى : التنامى الذاتى .

كما يخلص إلى أن للتناص الداخلى خمس آليات هى :-

١ - **التكرار .**
٢ - **التوالد .**
٣ - **التحول .**
٤ - **التوزيع .**
٥ - **العرض التمثيلى للمجاز .**

التفاضل الرياضى) ليستخلص بعد تحليل دؤوب ومستقصٍ قانوناً رياضياً جامعاً يفسر تحول نوع أدبى كالقصيدة إلى نوع أدبى آخر كالدراما الشعرية . وهو يعتمد فى طرحه هذا على التصور المنطقى للبنية بوصفه تصوراً رياضياً ، وهو يحدد خطواته الإجرائية بوصفه باحثاً بنيوياً فى خمس :

١ - التمثيل لأشكال الروابط التساهمية بين العوامل .
٢ - تحويل الأشكال الكفية إلى أشكال عددية .
٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
٤ - رسم دالة التحول النوعى .
٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وهو يطمح بذلك إلى الاقتراب بعلم الأدب من مشارف العلوم الطبيعية (وفى مقدمتها الرياضيات) فى دقتها وصرامتها وتحديدها .

وفى الفصل الثالث والأخير (مستوى اللغة الشعرية) يعمل الباحث عبر أبعاد ثلاثة :-

١ - الإيقاع .
٢ - الصورة أو المجاز .
٣ - التركيب النحوى .

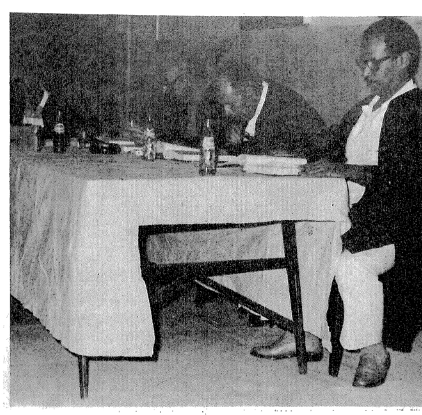
وذلك فى مقارنة تأخذ شكلاً مكوكياً دائباً بين القصيدة والمسرحية . ويخلص الباحث فى نهاية التحليل إلى :-

١ - هيمنة تفعيلتى (فعلن ، مستفعلن) على النص الشعرى الصبورى .

٢ - ميل الممثل دائماً على خشبة المسرح إلى تأكيد النبر اللغوى فى مقابل النبر الشعرى ، ومن ثم فلابد أن ينتصر الأداء الشعرى فى نص العرض للنشاط السياقى (وهو أقرب إلى محور النثر) على النشاط الاستبدالى .

٣ - هيمنة التشبيه على الصورة الشعرية فى نص صلاح عبد الصبور ، وارتباطها أكثر من غيرها (الكناية ، والاستعارة) بالدرامية لوجود مسافة دائمة بين المشبه والمشبه به ، حيث تقوم هذه المسافة بصنع جدل فعال بين طرفين لا يلغى أحدهما الآخر .

٤ - يقترب (نموذج التركيب النحوى) فى النص الشعرى لعبد الصبور من نموذج القول اليومى إذ يقوم باختراق بعض ظواهر النحو المعروفة كى يدنو فى جلاء من نحو العامية .



لجنة المناقشة ا . د . نبيل راغب و ا . د . صلاح فضل و ا . د . عز الدين إسماعيل .

ويطبق الباحث مفهوم التناص الداخلى بين :-

قصيدة	مسرحية
أقول لكم	**مأساة الحلاج**
يانجمى . . يا نجمى الأوحد .	**ليلى والمجنون .**
ذلك المساء .	**بعد أن يموت الملك .**

ويخطو الباحث فى الفصل الثانى (دالة التحول النوعى) خطوة أبعد ، إذ يدمج بصورة تجريبية بعض الإجراءات من مصادر مختلفة (علم المنطق ، علم اللغة ، علم

لقد كان مفهوما (الكلية) و (تعدد المستويات) مفهومين أساسيين سيطرا على عمل الباحث طوال الوقت ، وكانت مقولة (المنطقية الكلية) التى نادى بها عالم اللغة الأشهر (توم تشومسكى) مولداً فعالاً للرؤية النقدية التى عمل الباحث على إجلائها وبلورتها فصلاً بعد آخر .

المناقشة

وصف الدكتور عز الدين إسماعيل رسالة الباحث بأنها عمل إبداعى ، ولكنه يخضع ـ رغم ذلك ـ لكافة القوانين العلمية والمعايير البحثية التى ينبغى أن تنتظم أى دراسة أكاديمية ، ثم قال الدكتور عز الدين إسماعيل أنه سوف يطرح مجموعةمن وجهات النظر التى قد تختلف أو تتفق مع وجهة نظر الباحث ، وأكد أنه من حق الباحث أن يبدى اختلافه أو اتفاقه مع هذه الملاحظات ، وأن يناقشها بغية الوصول إلى نقطة مشتركة .

وتركزت ملاحظات الدكتور عز الدين إسماعيل حول :

١ - تورط الباحث بوصفه شاعراً فى الانتصار للشعر قليلاً على حساب الدراما .

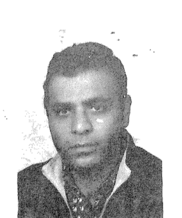
٢ - صياغة الباحث نموذجاً كلياً يحكم عملية التحول النوعى انطلاقاً من تحليل شاعر مسرحى واحد فقط هو «صلاح عبد الصبور» فيما ينبغى للنموذج الكلى دائماً أن ينطبق على أكثر من كاتب ، وأكثر من عمل ، ليكتسب مصداقيته .

٣ - تناول الباحث لظاهرة (التناص الداخلى) بوصفه تناصاً طردياً دائماً ، والواقع أنه من الممكن للتناص الداخلى أن يكون تناصاً عكسياً كذلك .

٤ - تكريس الباحث لمفهوم (الدرامية) بوصفها أداةً فيما تنبع أصلاً من كونها فعلاً .

وفيما يختص بالنقطتين الثانية والثالثة فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتى :

١ - يفترض الباحث بداءةً أن الدراما الشعرية إنما تخضع ـ مع بعض التعديل ـ للتعريف نفسه الذى تنطلق منه القصيدة الشعرية ، وهو يرى أن تعريف «ريفاتير» للقصيدة بأنها جملة حرفية تتحول إلى إسهاب تعريف صحيح ، وما علينا إلا أن نحرف هذا التعريف قليلاً فنقول أن الدراما الشعرية حدث بسيط يتحول إلى إسهاب ،



الباحث وليد منير امين

وذلك بفعل آليتين مميزتين تعملان على تحويل التعبير إلى أداء أو حركة ، وهما :

١ - التوزيع .

٢ - العرض التمثيلى للمجاز .

٢ - فى حالة (التناص الداخلى) بين قصيدة شعرية ودراما شعرية فإن هذا القانون يتسع قليلاً ليصبح :

جملة حرفية ← (توالد / تحول) ← حدث ← (إسهاب / توزيع ـ عرض) ← دراما شعرية

يصح هذا النموذج على النص الصبورى (قصيدة ومسرحاً) ، ولكنه من الممكن أن يصح بشكل عام ـ كما أشار الباحث فى هوامش بحثه ـ إذا ما أثبتت دراسات تحليلية أخرى إمكانية تطبيقه على نصوص أخرى لشعراء دراميين مختلفين .

ويعترف الباحث بوجود تناص عكسى فى مقابل وجود تناص طردى بين القصيدة والمسرحية ، ولكن العلاقة التناصية بين القصيدة المختارة (أقول لكم) ومسرحية (مأساة الحلاج) على سبيل المثال أوسع فى مجل عملها الهندسى وأكثر قرباً من أى قصيدة أخرى فى علاقتها بالمسرحية نفسها ، ومن ثم فإذا أثبت واقع الفهم والتحليل أن هناك عدة نصوص متعالقة(ا ، ب ، ح ، د) مع نص آخر (و) فإن معيار الأختيار يظل محكوماً بنص يُشكل مع نص (و) أكبر مجال تناصى ممكن ، وذلك بصرف النظر عن نوعية التناص الموجود نفسه طردياً كان أو عكسياً .

وأعرب الدكتور نبيل راغب عن سعادته بهذه الرسالة من منطلق أن الدراسة بالمعهد العالى للنقد الفنى تهدف بداءةً إلى إثبات (وحدة المعرفة) ، وهى إذ تفعل هذا فيما بين العلوم الإنسانية وأنواع الفنون بعضها والبعض ، فإن الباحث قد أضاف بعداً جديداً بتقريبه الواضح بين الفن والأدب من ناحية ، والعلم الطبيعى من ناحية ثانية .

وقد تركزت ملاحظات الدكتور نبيل راغب حول :

١ - سيطرة الشكلانية بعض الشىء على منهج الباحث .

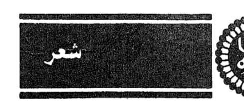
٢ - قصده إلى تناول النص بوصفه دائرة مغلقة دون التطرق إلى الظروف الإجتماعية التى أسهمت فى إنتاجه .

٣ - اتسام لغة الباحث ببعض التقعر البنيوى .

وفيما يختص بالنقطة الثانية فقد حرص الباحث أثناء المناقشة على إيضاح الآتى :-

يعترف الباحث أن لغة شعرية ما لابد أن تتحدد عبر سياقها الإبداعى الداخلى وسياقها الاجتماعى معاً ، غير أنه لم يعمد إيثاراً منه لاستقصاء مستوى آنى محدد وتحليله تحليلاً مسهباً ، إلى تحليل (أيديولوجية النص) . وصحيح أن المستوى المدروس لا يمثل بتعبير (جارودى) (كلية حصرية) بقدر ما يمثل وسيطاً ، ولكن التحليل قد تطرق ـ رغم ذلك ـ عبر تناوله لكل من مفهوم (الدراما) بوصفها قيمة مهيمنة ومفهوم (مستوى اللغة الشعرية) صورةً وتركيباً ، إلى أبرز الدلالات الاجتماعية التى تنطوى عليها «قيمة الاستعمال» تميا يقول «ماشيرى» حيث تحدد طبيعة السياق الموصوف طاقة اللغة الشعرية على الإثارة وتكوين المعانى . وقد تشير لغة النص الصبورى بما هى لغة فى مستوى الأشياء ، أو بما هى (نموذج لمحاكاة القول العادى) ، إلى انطوائها على «هاجس نزوع إجتماعى محدد» ربما كان ببساطة هو ما أسماه «جيللفيك» بـ (التعبير البسيط عن حياة عميقة) .

وقد قررت لجنة المناقشة منح الباحث درجة الماجستير فى الفنون ـ يستعير المعهد من بعض جامعات أوروبا تقليداً مفاده تجاوز درجتى الماجستير والدكتوراه للتقديرات المختلفة ـ مع التوصية بطبع الرسالة لأهميتها العلمية البالغة ◆





قصائد قصيرة

السمّاح عبد الله

حضارة

أَتتني مواريثُ ناسى . . .
. . . فضمَّختِ رأسى . . .
. . . وافتعلتُ التناسى●

انتظار

للدموع السخينة قعَّرتُ عيني . . .
، وَقَعَّدْتُها . . .
وانتظرتُ الفرحُ ●

يزور

أنا . . . سليلُ الأنبياء . . .
. . . أتيتكم كطيف . . .
. . . محمَّلا . . . بزهرة الخلاص والراحة . . .
. . . ولستُ قاعدا فيكم . . . كثيرا . . .
. . . وحينما أمرُّ فى الزحامْ . . .
. . . تخوننى ذواكرى . . .
. . . يلفنى الدوارْ . . .
. . . وأتعبُ . . .
. . . كأيِّ واحدٍ فيكم ●

ورد

قُل الوردَ واسترح . . .
، الوردُ كانك منذ الزمان البعيد ولم تدر . . .
، صارك لابد تدرى . . .
، هو الوردُ فوَّاحُ . . .
، فحْ بالأريج . . .
، وبوَّاحُ . . . بُحْ بالذى يسكن القلبَ . . .
، فرحان فرِّحْ إذن فيكَ . . .

، فرِّحْ . . . ، حواليك . . .
، توَّاق . . . تقْ للحبيب البعيد . . .
، وصالحه . . .
، فالوردُ ليس . . . ، يحبُ التخاصمَ . . .
، والوردُ كانك كنْهُ . . .
، وصارك صِرْهُ . . .
، وخُذ منه . . . أن تَتَقربَ للناس . . .
، خذ منه أن يتعشقك الناس . . .
، عشْ فيه حالَ . . . ، التفوحِ . . .
، حال التورُّد . . .
، حال التفتح . . .
، والوصل . . .
، والوجد . . .

، والبوح . . . ، والفرح . . .
، فرِّح إذن فيك . . .
. . . فرِّح حواليك ●

عجبا

أنتِ ياامرأةً . . . تدورُ الليلَ . . .
، تنسى . . . عند كل عاشق من عمرها . . . يوما . . .
. . . أنتِ ياامرأةً فى كل يومٍ . . . عند عاشقٍ تكبُر يوما . . .
عَجَبًا . . .
. . . أنا ليلةً . . . واحدةً بينك أنستنى العُمْرَ . . .
. . . ليلةً . . . واحدةً بينك . . . مِتّ ●

يفعل محبوبى

ــ ماذا . . . يفعُل محبوبى ؟؟ . . .
. . . ــ يلهو . . . بى ●

وطن للبكاء

أيْنا . . . يا حبيبى سافر . . .
، حَطَّ جناحيه للريح . . .
، والريحُ عابثة . . .
. . . أيْنَا يمتطى الآن أحلامه . . .
، وَيُيَمّمُ صوب الكلأ . . .
. . . ويقول . . . سلامٌ دياراً بها شخبطاتُ الطفولة . . .
. . . ويقول . . . سلامٌ دياراً بها زقزقات العصافير . . .
أينا ياترى ميت . . .
، أيّنا ضائعُ . . .
. . . نحن معا ●

* * *

وطنٌ واحدٌ . . .
. . . آه ياأيها الوطنُ الجْرَّحَ القلبَ . . .
، القلبُ لما يزل نازفا . . .
. . . ياحبيبى الذى مات فى سنوات العذابات أقسمُ لما يزل نازفا . . .
. . . هل سِوَى فَرْحَةٍ أَنْتَ فَجَّرْتَهَا ، مَرَّةً فى دمى . . .
، واحترفت الرحيل . . .

... أنا لما أزل اتفرَّحُ بالجرح ...
، لما أزل لا أقيس المسافة بينى وبينك إلا بحجم الدمِ النازفِ ...
... لم أزل اتكوَّر فى حجرتى ...
، واكوِّر فى حجرتى وطنا للبكاء ...
، أفتش بين ... تضاريسه عن فتىً ...
قروىِ الكلامِ ...
، يفجِّرُ فى جثتى فرحةً ...
مرَّةً ...
، ويقولُ سلام ●

أحبها

أحبها ...
... كأنها ...
خطيئتى التى أبيتُ أن أتوبَ بعدها ●

التى أعشق

علَّمتها ... كيف الهوى ...
... أعطيتها منى حشاى ...
... صَيَّرْتُهَا فى الحب أمنيتى ...
، وحسبى
، وابتغاى ...
... وتركتُ قلبى عندها ...
... كى تسكنه ...
، وتجرِّبه ...
... لكنها ... لما تعلَّمت الهوى انتخبت سواى ●

وأنا قادم كالقيامة - عنى -

رحبةٌ هذه المنطقة ...
... كارتدادى.إلى أوَّلى ...
، وخروجى على جثتى ...
، وهوايا البلاد ...
، التى عشق القلب فى سنوات الطفولة ...
... وكرفضى لها عندما خرج القلب عن طوقه ...
، واقتراحى تضاريسها حين اكملت عشرين عاما ...
.. وبدَّلت خطوى ●

رحبة هذه المنطقة . . .
، وأنا أول الحاملين بها
، وأنا أول العاشقين لها . . .
، وأنا . . . أول الظامئين . . .
. . . جسدى جمرةٌ . . .
. . . ومداى ابتدَا . . .
. . . واقفٌ بينكم . . .
، وأطولُ السما . . .
. . . ودمى معركة . . .
. . . وكلامى حريق ●

* * *

رحبةٌ . . . هذه المنطقة . . .
. . . ولذا سأخبِّئُها جسداً جمرةً رافضا . . .
، ودماً معركة . . .
. . . وكلاما . . . حريق . . .
. . . وأُقيم القيامةَ فيها . . .
، وأُقعْدِهَا . . .
. . . وأقول الحقولْ ●

* * *

رحبةٌ هذه المنطقة . . .
. . . رحبةٌ هذه القنبلة . . .
. . . كأنا ●

أستطيع

، أستطيع أنا . . . غزو هذا الزجاج . . .
، أستطيع أنا . . . غزو هذى المدن . . .
. . . أستطيع أجربُ فيها الحروب . . .
، أكون بها فرساً لايئن . . .
. . . وسأزرعنى شوكة فى الشوارع . . .
، أُهطِلُنى مطرافى الربوع . . .
. . . أستطيع أكون الذى لا يكون . . .
، أحذرى يامدائن منى إذن ●

نجيب

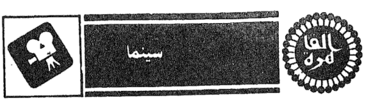
كيف يملأك الموتُ أنتَ الذى . . .
كنت بالعشق تملأ هذه الحياة ؟؟ . . .
. . . كيف يسكنك الصمتُ . . .
أنت الذى شَرَّبت كلماتِ الهوى راحتاه ؟؟ . . .
. . . مرَّة كُنْتَنِي ، وأنا كنتُ وجهَك ثم ارتحلنا لهذا النشيج . . .
. . . بعدها متُ مِنى . . .
وصرتُ أسيرُ بوجهك . . .
تقتلنى مقلتاه ●

هطلى يامطرة

. . . هذه المطرةُ كنا عاشقيها . . .
. . . منذ عشرين سنة
عندما كانت تجىء . . .
. . . ما الذى ذكَّرها بجفافِ الشجرِ الذابلِ فى هذا الخريف ؟؟ . . .
. . . نحن أدْمَنَّا جفافَ الشجرِ . . .
. . . ونسينا . . . قصة المطرة . . .
. . . ذكَّرتنا بالذى كُنَّاهُ . . .
. . . منذ عشرين سنة . . .
. . . عندما كنَّا صغارا . . .
. . . وتجىء المطرة . . .
. . . فنغنى . . .
هطِّلى . . . يا مطرة . . . . هطِّلى . . . يامطرة . . .
. . . هطِّلى . . . يامطرة ●

هذى المدينة

. . . هذى المدينة كان لى فيها صحاب . . .
وكان لى فيها . . . سكن . . .
. . . وزرعت فيها الشمس . . .
والأشجارَ
روَّيتُ الثرى بدم البدن . . .
. . . ورجعت بعد سنىٍّ موتى فى التغرب كى أريحَ المقلتين . . .
. . . لم ألقَ فيها الشمس . . .
والأشجار . . .
بوالأصحابَ . . .
لم أجد الوطنْ ●



مهرجان كان ٨٨

واقع المهرجان وواقع السينما فى العالم

سمير فريد

ترجع اهمية مهرجان كان السينمائى الدولى إلى أنه المهرجان الذى يعكس واقع السينما فى العالم اكثر من أى مهرجان آخر مماثل . وقد عرض المهرجان الحادى والاربعون الذى أقيم فى المدينة الفرنسية ٤٨٣ فيلما من ٤٢ دولة فى ١٣ يوما من ١١ إلى ٢٣ مايو فى أكثر من ٢٥ دارا للعرض داخل وخارج قصر المهرجانات وتقع كلها فى شارع واحد تقريبا ، وبلغ عدد الذين جاءوا إلى المدينة من أجل المهرجان حوالى ٤٠ الف فرد من مختلف أرجاء الأرض .

ومن بين الأفلام ال ٤٨٣ التى عرض أكثر من ٩٥ ٪ منها من اليوم الثانى للمهرجان الى اليوم العاشر ٤٤٦ فيلما طويلا و٣٧ فيلما قصيرا فى الأقسام الثلاثة التى يتكون منها المهرجان ، وهى البرامج الرسمية أى اختيارات ادارة المهرجان وتعرض تحت خمسة عناوين ، والبرامج الموازية من اختيارات جمعية النقاد وجمعية المخرجين فى فرنسا وتعرض تحت ثلاثة عناوين ، ثم برنامج السوق الدولى للافلام .

أما البرامج الرسمية فقد عرضت ٦١ فيلما من ٢٨ دولة منها ٤٨ فيلماً طويلاً و١٣ فيلماً قصيراً على النحو التالى :

١ ــ مسابقة الأفلام الطويلة ٢١ فيلم من ١٥ دولة هى الولايات المتحدة (٣) بريطانيا (٣) فرنسا (٢) اسبانيا (٢) وفيلم واحد من كل من الدانمرك وبلجيكا والمانيا الاتحادية وايطاليا والبرتغال ونيوزيلندا والمجر وبولندا والصين واليابان والارجنتين .

٢ ــ مسابقة الافلام القصيرة ٩ افلام من ٨ دول هى فرنسا (٢) وفيلم واحد من كل من بريطانيا وايطاليا والولايات المتحدة والمجر والسويد وأستراليا والاتحاد السوفيتى ، ويضيف هذا البرنامج الى الدول المشاركة الدول الثلاث الاخيرة .

٣ ــ خارج المسابقة ٥ افلام طويلة من دولتين ٤ من الولايات المتحدة وفيلم من فرنسا .

٤ ــ عروض خاصة ٤ أفلام فيلمان طويلان من فرنسا والسويد وفيلمان قصيران من فرنسا .

٥ ــ نظرة خاصة ٢٠ فيلماً طويلاً من ١٧ دولة هى فرنسا (٢) بريطانيا (٢) ايطاليا (٢) وفيلم واحد من كل من الدانمرك والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وبولندا وسويسرا وهولندا وكندا وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا وبلغاريا وتركيا وتايوان والهند واسرائيل ، ويضيف هذا البرنامج الى الدول المشاركة الدول العشرة الاخيرة .

كما عرض برنامج نظرة خاصة الذى أقيم للمرة الحادية عشرة فيلماً قصيراً من فرنسا ، وآخر من استراليا .

وأما البرامج الموازية فقد عرضت ٥٦ فيلماً من ١٩ دولة منها ٣٢ فيلماً طويلاً ، و٢٤ فيلماً قصيراً على النحو التالى :

١ ــ اسبوع النقاد السابع والعشرين ٧ أفلام طويلة من ٧ دول هى الولايات المتحدة ، وبريطانيا ، وسويسرا والإتحاد السوفيتى ، وتركيا ، والصين ، والهند ، و٦ أفلام قصيرة من ٦ دول هى فرنسا ، وبريطانيا ، وسويسرا ، والسويد ، وبولندا ، والبرازيل ويضيف هذا البرنامج الذى يقتصر على عرض الافلام الأولى ، والثانية لمخرجيها إلى الدول المشتركة فى مهرجان الدولة الأخيرة .

٢ ــ نصف شهر المخرجين العشرين ١٨ فيلماً طويلاً من ١٤ دولة هى بريطانيا (٣) والاتحاد السوفيتى (٢) والبرازيل (٢) وفيلم واحد من كل من الولايات المتحدة وهولندا وكندا والمانيا الاتحادية وتايوان وتركيا والهند وفنزويلا ومصر وسوريا ومدغشقر ، ويضيف هذا البرنامج الذى يستمد عنوانه من الفترة السابقة التى كان يعقد فيها المهرجان لمدة أسبوعين الدول الاربع الاخيرة الى الدول المشاركة فى المهرجان .

٣ ــ آفاق السينما الفرنسية السادس عشر وعرض ٧ أفلام طويلة و١٨ فيلما قصيرا من اختيارات جمعية المخرجين من الانتاج الفرنسى .

وهكذا يبلغ مجموع افلام برامج المهرجان الثمانية الرسمية وغير الرسمية ١١٧ فيلما من ٣٣ دولة منها ٨٠ فيلماً طويلاً و٣٧ فيلماً قصيراً .

أما القسم الثالث والاخير ، وهو سوق الافلام الدولى الثامن والعشرين فقد عرض ٣٦٦ فيلما طويلا من ٣٣ دولة منها ٣٣٣

فيلما من ٢٤ دولة مشتركة فى برامج المهرجان الثمانية و٢٣ فيلما من ٩ دولة غير مشاركة وهى اليونان (١٦) وجنوب أفريقيا (٣) والنرويج (٣) والمانيا الديموقراطية (٣) وكورسيكا (٣) وهونج كونج (٢) وفيلم واحد من كل من النمسا وبيتسوانا وايرلندا .

ومن الملاحظ أن ٦ دول فقط شاركت فى المهرجان ولم تشارك فى السوق بافلام ، وإنما بمكاتب للتوزيع وعروض الفيديو ، وهى نيوزيلندا والدانمرك واستراليا وبلغاريا وتايوان وفنزويلا ، وأن ثلاث دول فقط شاركت فى المهرجان ولم تشترك فى السوق لا بافلام ولا بمكاتب للتوزيع أو عروض الفيديو وهى الدول العربية والافريقية مصر وسوريا ومدغشقر .

واقع السينما

هذا هو واقع المهرجان بالحقائق والارقام ، ومنه يمكن ادراك واقع السينما فى العالم أيضا ، ولكن اذا نظرنا إلى هذه الارقام من زاوية أخرى ، وهى اجمالى عدد الافلام التى عرضت من كل دولة سواء فى برامج المهرجان أم فى برنامج السوق .

أن أكبر عدد من الافلام عرض من دولة واحدة فى برامج المهرجان الثمانية ٣٧ فيلما من فرنسا ، ومن المنطقى أن يكون العدد الأكبر من الافلام من البلد الذى يقام المهرجان على أرضه ، لأن الهدف الأول لاى ـ مهرجان هو دعم صناعة السينما فى البلد الذى يقام فيه انتاجا وتوزيعا وعرضا ، ولكن الواقع أن ٢٥ فيلما من ال ٣٧ عرضت فى برنامج آفاق السينما الفرنسية ، بينما لا يتجاوز عدد الافلام الفرنسية فى البرامج السبعة الدولية ١٢ فيلما ، ويظل هذا الرقم هو الأكبر ايضا يليه الافلام الامريكية (١١) والافلام البريطانية (١١) والاتحاد السوفيتى (٥) وكل الدول الأخرى ال ٢٩ أقل من ٥ افلام .

ولكن أرقام برامج المهرجان دون برنامج السوق لا تعبر عن واقع السينما فى العالم كما يعكسه واقع مهرجان كان . فالواقع أنه من بين اجمالى عدد افلام المهرجان بما فى ذلك السوق وهو ٤٨٣ فيلما هناك ٣٣٦ فيلما من ٦ دول فقط ، و١٤٧ فيلما من ال ٣٦ دولة الأخرى . والدول الست هى الولايات المتحدة (١٢٢) وفرنسا (١٠٥) وايطاليا (٣٨) وبريطانيا (٣٥) والمانيا الاتحادية (١٨) وكندا (١٨) وهى أكبر اسواق السينما فى الغرب ، وحسب هذا التركيب ايضا ، بل أن السوق الامريكى داخل الولايات المتحدة هو أكبر اسواق السينما فى العالم ، وليس فى الغرب فقط ، ويمكن وضعه فى كفة وبقية العالم فى الأخرى .

صحيح أن السوق الهندى أكبر من السوق الامريكى ، ولكن السوق الهندى مغلق للافلام الهندية ، وكذلك اسواق الصين والاتحاد السوفيتى وسكان البلاد الثلاثة (الهند والصين والاتحاد السوفيتى) يمثلون نحو نصف البشرية بأسرها . وقوة السينما الامريكية لا ترجع فقط إلى السوق الداخلى ، وإنما إلى حقيقة تن شركات السينما الامريكية الكبرى هى الشركات الوحيدة التى تملتك شبكات توزيع دولية ناجحة فى عديد من دول العالم فى كل القارات .

وتدعم السينما الامريكية مهرجان كان بقدر ما يدعمها المهرجان فى أوربا الغربية ، وهى السوق السينمائى الثانى الكبير فى الغرب بعد السوق الامريكى ، والملاحظ أنه من بين ال ٤٢ دولة المشاركة فى مهرجان كان بأقسامه الثلاث هناك ١١ دولة من أوربا الغربية إلى جانب بريطانيا وكندا واستراليا والولايات المتحدة أى ١٥ دولة غربية ، و ٥ دول من أوربا الشرقية إلى جانب الاتحاد السوفيتى ، و٥ دول من آسيا إلى جانب اسرائيل ، و٣ دول من أمريكا اللاتينية . ودولتان من العالم العربى ودولة من افريقيا السوداء . وهذا هو الترتيب الحقيقى لا سواق السينما فى العالم من حيث الاهمية الدولية ، أى من حيث الافلام الاجنبية التى تعرض فى هذه الاسواق .

وعندما نتحدث عن انفتاح السوق الأمريكى للأفلام الأجنبية وانغلاق السوق الهندى على الأفلام الهندية ، وكلّ منها على سبيل المثال لا ـ نعنى أن من السهل عرض فيلم غير أمريكى فى أمريكا ، ولا نعنى أن من المستحيل عرض فيلم غير هندى فى الهند . فهناك قنوات واسواق موازية للسوق الكبير فى أمريكا ، وهناك توزيع للافلام الاجنبية فى الهند ولكن بشروط صعبة فيما يتعلق بعدد الافلام واجراءات الدفع الى آخره .

وإلى جانب الدول المشاركة بافلام فى المهرجان ، والأخرى المشاركة فى السوق ، هناك دول لم تشارك بافلام لا فى المهرجان ولا فى السوق ، ولكن بمكاتب للتوزيع تعرض أفلامها على شرائط الفيديو ، ومنها تونس والجزائر من الدول العربية ، أو بمكاتب لمجرد الاعلام عن السينما فى بلادها . كما أن هناك كمية لا تحصى من عروض الفيديو تمت فى قمار الشركات الامريكية بالفنادق الكبرى فى المدينة ، وهى فنادق كارلتون ، ومارتينيز وماجستيك .

ووجود أغلب الشركات الأمريكية فى هذه الفنادق ، وبعض شركات من جنسيات أخرى أيضا مثل شركات شمال أوربا يمثل مشكلة لادارة السوق فى مهرجان كان . فالمقر الرسمى للسوق هو الطابق الارضى من قصر المهرجانات ، ولكن الشركات

لقطة من فيلم الجنوب

الامريكية ترفض فتح مكاتبها فى ذلك الطابق وتفضل الوجود على سطح الأرض حيث الشمس والهواء وحيث يمكن عقد الاجتماعات والحفلات فى شرفات الفنادق الكبرى المطلة على البحر . وكان ممثلو هذه الشركات قد اعترضوا على قصر المهرجانات الجديد وهو لم يزل تحت الإنشاء ، وقالوا ان المهندس البريطانى وضع التصميم وكان القصر يقام فى لندن حيث البرد الشديد والمطر اغلب فصول السنة ، وليس فى مصيف كان .

ويواجه سوق كان مشاكل أخرى ، وهى طول مدة انعقاده بالنسبة للاسواق الكبرى وارتفاع الاسعار المتزايد فى المدينة الفرنسية ، والفترة القليلة التى تفصل بين بدء انعقاده ونهاية سوق لوس انجلوس ، ولكنه مع ذلك يظل أحد الاسواق المهمة الثلاثة فى الغرب بصفة خاصة والعالم بصفة عامة مع سوق لوس انجلوس وسوق ميلانو المعروف باسم « ميفيد » .

ومن الظواهر المهمة فى مهرجان كان ٨٨ وجود ٢٩ مخرجاً جديداً يقدمون افلامهم الطويلة الأولى من بين ٨٠ مخرجاً اشتركوا فى البرامج الرسمية والبرامج الموازية ، وهو عدد من المخرجين الجدد لم يسبق أن شهدته أية دورة من دورات المهرجان خلال ٤٠ عاما ، وخاصة فى برنامج نصف شهر المخرجين الذى عرض ١٨ فيلما منها عشرة افلام أولى لمخرجيها ، يليه برنامج اسبوع النقاد الذى عرض ٥ أفلام أولى من ٧ أفلام ، ثم برنامج نظرة ما ٧ افلام أولى من ٢٠ فيلما ، ثم برنامج آفاق السينما الفرنسية ٣ افلام أولى من ٧ افلام ، ثم برنامج مسابقة الافلام الطويلة ٣ أفلام أولى من ٢١ فيلما ، ثم برنامج خارج المسابقة فيلم أول من ٤ افلام .

التطور الفني للسينما

هذا عن واقع الجغرافيا الاقتصادية للسينما فى العالم كما يبدو من خلال المهرجان ، أما واقع السينما الفنى ، فقد أكد المهرجان على التطور الفنى المستمر للسينما ، وعلى حقيقة أن التليفزيون ثم الفيديو لم يؤثرا بالسلب على فن السينما ، ولا حتى على صناعة السينما ، وأن أديا إلى تغيير الاسس الاقتصادية لصناعة السينما .

أن كل دول العالم التى تعرف صناعة السينما تتحدث عن أزمة هذه الصناعة فى مواجهة التليفزيون والفيديو والكابل والقمر الصناعى إلى آخر الاشكال الجديدة لعرض الافلام السينمائية والتى أدت الى انخفاض عدد رواد دور العرض من ناحية ، ولعدم السيطرة الكاملة على ايرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة من ناحية اخرى .

ولكن انخفاض عدد رواد دور العرض لا يعنى انخفاض عدد الجمهور ، وإنما على العكس تماما ، فقد تضاعف العدد من خلال الوسائل الجديدة ، وكل ما هناك أن جمهور دور العرض أصبح « صفوة » جمهور الافلام وما دام الجمهور قد تضاعف فلا توجد أزمة على صعيد الصناعة ، كما أن تحول جمهور دور العرض إلى « صفوة » يفتح الابواب امام مزيد من التطور فى فن السينما .

ولايعنى هذا أنه لا توجد أزمة ، ولكن هذه الازمة هى على وجه التحديد أزمة عدم السيطرة الكاملة على ايرادات الافلام من خلال الوسائل الجديدة ، وهى أزمة سوف تنتهى فى سنوات قليلة بفضل العمل الدؤوب المستمر الذى تقوم به المؤسسات العلمية ومؤسسات البحث والاتحادات الدولية الجادة المهمومة بمشاكل صناعة السينما .

وتختلف أزمة السينما فى الدول الاشتراكية عنها فى الدول الرأسمالية وفى دول العالم الثالث الفقيرة عنها فى دول العالم الثالث الغنية . اذ بينما تتعامل الدول الاشتراكية مع السينما باعتبارها من أشكال التعبير الفنى ، وتدعمها دعما كاملا ، بدأت الدول الرأسمالية فى دعم السينما ايضا دعما مالية ضخما عن طريق مؤسسات السينما

● لقطة من فيلم بيللى الغازى





الثقافية ، بل وأصبح الدعم ضخما ايضا فى دولة مثل الهند وقد يدهش القارىء اذا علم أن الدولة الوحيدة فى العالم التى تملك صناعة سينما من الدرجة الثانية ولا تدعم السينما لا بالمال ولا بالقوانين العلمية المدروسة هى فى الواقع ومع الاسف الدولة المصرية فقط .

وعندما نقول صناعة سينما من الدرجة الثانية لا نعنى التقليل من شأن صناعة السينما فى مصر ، وإنما على العكس تماما . فلا توجد غير عشر دول أو نحوها تملك صناعة سينما من الدرجة الأولى ، ولا يتجاوز عدد الدول التى تملك صناعة من الدرجة الثانية هذا العدد أيضا بينما تعدُّ تلك الصناعة من الدرجة الثالثة فى بقية دول العالم . وهذا التقسيم الذى اعتمدته اللجنة الدولية لكتابة التاريخ العام للسينما التابعة للامم المتحدة يضع هذه الصناعة أو تلك فى الدرجة الأولى أو الثانية أو الثالثة على اساس مدى انتشار انتاجها خارج حدودها المحلية . أن ٧٥ ٪ على الاقل من الافلام الغنية الجيدة والممتازة التى عرضت فى البرامج الرسمية والبرامج الموازية لمهرجان كان مدعومة من الدول التى جاءت منها ، ومرة أخرى نقول وبكل أسف ما عدا الفيلم المصرى ، فهو مدعوم بدوره ولكن من عدة أجهزة فى الدول الفرنسية ، وهو فيلم « سرقات صيفية » أول أفلام مخرجه يسرى نصر الله والذى عرض فى افتتاح برنامج نصف شهر المخرجين ، وكان أول فيلم مصرى ينال هذا الامتياز .

ويبدو تطور فن السينما فى العديد من افلام المهرجان وبعض أفلام السوق أيضا . مثل الفيلم الدانمركى « بيللى الغازى » اخراج بيللى أوجست الذى فاز بالسعفة الذهبية ، والفيلم البريطانى « الغرق بالارقام » اخراج بيتر جريناواى الذى فاز بجائزة احسن اسهام فنى فى المهرجان والفيلم الارجنتينى « الجنوب » اخراج فيرناندو سولاناس الذو فاز بجائزة الاخراج ، والفيلم البولندى « فيلم قصير عن القتل . اخراج كريستوف كيشلوسكى الذى فاز بجائزة لجنة التحكيم ، والفيلم الهندى « سلام بومباى » اخراج ميراناير الذى فاز بجائزة الكاميرا الذهبية التى تمنح لاحسن فيلم طويل أول لمخرجه ، وهى جائزة مالية قدرها ربع مليون فرنك فرنسى .

وخارج الافلام الفائزة هناك الفيلم الاسبانى « الدورادو » اخراج كارلوس سورا ، والفيلم البلجيكى « الهاوية » اخراج اندريه ديلفو ، والفيلم المجرى « هانوس » اخراج اشتفان سابو ، والفيلم الصينى « ملك الأطفال » اخراج شين كايجى ، والفيلم البريطانى « أصوات بعيدة ، حيوات ساكنة » اخراج تيرانس دافيز ، والفيلم الامريكى « فندق تير مينوس : « كلوس باربى وعصره » اخراج مارسيل اوفلس ، والفيلم الامريكى « عزيزتى امريكا : رسائل من فيتنام » اخراج بيل كوترى والفيلم البريطانى « شهادة » اخراج جون اكومفراه ، ويدخل فى عداد الافلام الجيدة الفيلم النيوزلندى « البحار » اخراج فينست وارد ، والفيلم السورى « نجوم النهار » اخراج اسامه محمد .

وكل من هذه الافلام وغيرها من الافلام المهمة التى عرضت فى السوق يحتاج الى دراسة خاصة ، وكذلك الفيلم المصرى **« سرقات صيفية » الذى يعدُّ من علامات السينما المصرية الجديدة ، ومن التجارب غير المسبوقة التى تحتاج الى وقفة طويلة .**

سينما الرعب : خوارق الطبيعة

د. جمال عبد الناصر

من منا لا تُفزعه قصص الأشباح ؟ من يجرؤ على اليسر ليلاً فى المدافن أو النوم بحجرة حالكة الظلام تصدر منها أصوات غريبة ؟ إن الخوف أحد الغرائز الأساسية لدى المخلوقات ، وبفضله تمكن العنصر البشرى من البقاء . ولكن الإنسان له قدر من الخيال . مع الأثنين ــ أعنى الخوف والخيال ــ وستحصل على عنصرى حكايات وأفلام الرعب .

وربما كانت أقدم قصص الأشباح فى الأصل أحداثاً حقيقية نُسجت من حولها الأقاصيص على مر الزمن . ففى لندن عام ١٧٠٦ راح الراوئى (دانيال ديفو) يسرد حكاية شبح سيدة تدعى (فيل) فى أسلوب قصصى شائق . ولم تكن تلك الحكاية إلاّ حدثاً واقعياً اهتزت له مدينة (كانتربرى) فى عام ١٧٠٥ . وهناك مئات الكتب التى تحوى مثل تلك الأحداث من بينها مؤلفات (إليوت أودنيل) الذى كرّس ستين سنة من حياته لتقصى الظواهر الفوقطبيعية وجمع خوارق الطبيعة فى أكثر من خمسين من المجلدات منها « أرض الأشباح » (١٩٢٥) و « اعترافات صائد الأشباح » (١٩٢٨) و « أشباح لها غايات » (١٩٥١) و « بريطانيا موطن الأشباح » (١٩٦٣) . والتحوّل من الأحداث الحقيقية إلى القصص الوهمية المبالغة فيها قد تم فى خطوة واحدة ، وإن كان صعباً علينا أن نعرف أول من أخذ تلك الخطوة . وجدير بالذكر هنا أن حكاية القس التى ترويها راهبة (جيوفرى تشوسر) فى عمله الخالد « حكايات كانترى » (١٣٨٨) ، تعد من أقدم قصص الأشباح التى فى متناول أيدينا .

ففى هذه القصة تظهر ملاتين روج حاج لتستغيث بصديق قبل أن تظهر للمرة الثالثة بعد وقوع جريمة قتل شنعاء لصاحبها . ولكن هذه القصة تشذ عن قاعدة قصص الأشباح التى ظهرت فى فترة ما قبل القرن الثامن عشر حين وُظّفت الأشباح لتعزز الحبكة القصصية لا لتصير موضوعاً مستقلاً بذاته ، كما هو الحال مثلاً فى مسرحيات « يوليوس قيصر » (١٦٠١) و « هاملت » (١٦٠٢) و « ماكبث » (١٦٠٦) (لشكسبير) . واختفت الأشباح من عالم القصة فى القرن السابع عشر حتى حل عام ١٧٦٥ ليشهد فورة جامحة فى قصص الأشباح . ففى الأيام الأخيرة من عام ١٧٦٤ ، أتم (هوراس ولبول) رواية « قلعة اوترانتو » لتتلقفها دور النشر وجمهرة القراء ، لما حوته من عناصر الرعب المختلفة كالقلعة القديمة المخيفة بعفاريتها التى تدب فى دهاليزها وتتجول فى ممراتها السرية وتبرز من أبوابها المسحورة وبأبطالها المطاردين من المخلوقات الجهنمية التى تضمر الثأر والانتقام .

وتدور قصة « قلعة اوترانتو » حول مصير (ما نفرد) أمير اوترانتو الذى يبغى أن يطلّق زوجته (إيزابيلا) أرملة ابنه الذى مات فى ظروف غامضة إثر سقوط خوذة عملاقة من تمثال (الفونسو) مؤسس اوترانتو . وتلوذ

(ايزابيلا) بقباب القلعة فتلتقى بصبى ريفى واسمه (ثيودور) الذى تكتشف فيها بعد أنه الوريث الشرعى لأبراج اوترانتو . وتعج الرواية بالأشباح والعفاريت والشياطين والجن مما كان وراء رواجها المادى والأدبى ، ولو أن بعض الكتاب اختلفوا على قيمتها . فامتدح (وولتر سكوت) القصة واعترضت (كلارا ريف) على كثرة أحداثها الخارقة لقوانين الطبيعة التى ظنت أنها دمرت خيال المؤلف الخصب وأياً كانت الآراء فلقد كان للراوية تأثير كبير فى الأعمال التى صدرت بعدها مثل راوية « بطل الفضيلة » (١٧٧٧) أو « البارون الانجليزى (لكلارا ريف) و أسرار يودولفو » (١٧٩٤) (لآن راد كليف) و « الراهب » (١٧٩٦) للكاتب (ماثيو جريجورى مونك لويس » الذى بلغت خوارق الطبيعة على يديه قمة مدها .

كان (لويس) قد قضى جزءاً من شبابه فى ألمانيا حيث قابل (جوته) وشغف حباً بالأمور الفوقطبيعية . وانعكس ذلك فى روايته التى بمجرد ظهورها أثارت ضجة عظيمة لأحداثها الإستفزازية بما فيها من فسوق والحاد مما اضطر كاتبها لإعادة النظر فيها .

والراوية بإيجاز شديد تتعلّق براهب يضلله إغراء روح شريرة فى شكل امرأة حسناء متحالفة مع الشيطان ، فيرتكب صنوف الفواحش المختلفة حتى يواجه الشيطان نفسه فى النهاية . وكان للراوية هذه تأثير أشدُّ من تأثير « قلعة اوترانتو » كما أنها انفردت من بين أعمال الكاتب الأخرى مثل « شبح القلعة » (١٧٩٨) و « حكايات الذعر » (١٨٩٩) و « حكايات العجب » (١٨٠١) و « حكايات الخيال » (١٨٠٨) ، التى كان أكثرها معالجات وترجمات من القصص الألمانية . فلقد أثر (لويس) الذى لم يكن قد تجاوز الحادية والعشرين من عمره فى صديقه الحميم ــ الذى كان يكبره سناً ــ (سكوت) فى كتابة القصة التاريخية مستوحياً الظواهر الميتافيزيقية وكان من بين أعماله « حكاية ويلس المتجول » (١٨٢٤) و « مرآة عمتى مارجريت » (١٨٢٨) و « الحجرة المزدانة بالرسوم والصور » (١٨٢٨) .

أدت كل هذه الظروف إلى أن تزدهر القصص القصيرة الخاصة بالأشباح على وجه الخصوص وذلك لأن كتاب الرواية أدركوا أنه من أشق الأمور أن يستحوذوا على خيال القارىء من خلال عقدة قصصية ممتدة الفترات طويلة وبعيدة ، فلجأوا إلى الحكايات السريعة حتى لا يهجرهم قراؤهم . فراح الكاتب الألمانى المبدع (إرنست ثيودور هوفمان) يضع حجر الأساس لقصص خوارق الطبيعة فى أوربا ويرسى قواعد موضوعاتها الأساسية . ومن قصصه العديدة قصة « الميراث » (١٨١٧) وتقع أحداثها فى قلعة بارون حيث يسمع زائران عويل الأشباح ونواح العفاريت ليكتشفا أن حاكم القلعة قد ألقى بسيدة من أعلى الحصن ، ليسقط بعده وهو سائر أثناء النوم . وكان (لهوفمان) السبق فى تناول موضوع انفصام الشخصية قبل كل من (جيمس هوج) و (ستيفنسون) الاسكتلنديين ، كما تبنى فكرة التنويم المغناطيسى قبل غيره من الكتاب الذين تأثروا به إلى حد بعيد . ومن بين هؤلاء الذين ألهمهم (هوفمان) الكاتب الروسى (نيكولاى جوجول) صاحب قصة « المعطف » (١٨٤٢) بشبحها الذى يسعى إلى الانتقام لصاحبه ، والكاتبان الأمريكيان (واشنجتون ارفنج) و (ناثانيال هوثورن) اللذان تزخر أعمالها بكل ما هو خارق للطبيعة .

ولكن كان هناك كاتب جعلته عبقريته الفذة يخطف الأضواء من كل هؤلاء ويتفوق عليهم جميعاً فى مجال حكايات الرعب ، وأعنى بالطبع الأمريكى (إدجار آلان بو) . وبو (لم يكن كاتباً عادياً إذ أنه عانى من نوبات متكررة من السوداء (الملنخوليا) وكان يخشى أن يُدفن حياً ، كما أنه أقدم ذات مرة على الانتحار . إلا أن هناك خيطاً رفيعاً بين الجنون والعبقرية ، مما يجعلنا لا ننقص (بو) قدره من العبقرية ، فلقد كانت له قوى استدلالية ملحوظة وتمرس على استخدام الرمز مما صبغ كتاباته بألوان فريدة . وكان أسلوبه ومنهجه من أهم عوامل تطور تلك النوعية من قصص الأشباح . فالقارىء يدخل عالم قصصه ويتأثر بها كما لو كان يقرأ قصة سيكولوجية تعكس كقصص الأشباح ــ الخوف والريبة مما هو وهمى أو حقيقى من الخبل أو سلامة العقل . ويبدو هذا واضحاً فى بعض من قصص (بو) حيث يظن الناس أحد الشخصيات ميتاً إثر أصابته بنوبة من الإغماء فيدفنونه ليعود ثانية من القبر فيدب بين الأحياء . من هذه « بيرنيس » (١٨٣٥) و « انهيار منزل الحاجب » (١٨٣٩) و « جنازة قبل الأوان » (١٨٤٤) و « تابوت أمونتيلادو » (١٨٤٦) . وهناك حكايات عن رجل فى صراع دائم مع ضميره الذى يلاحقه فى كل مكان أو نفسه التى تلازمه كظله مثل « الهرة السوداء » (١٨٤٣) و « القلب الواشى » (١٨٤٣) و « وليام ويلسون » (١٨٣٩) .

وفى بريطانيا أخذ (تشارلز ديكنز) الذى تأثر (ببو) على عاتقه تأليف قصص الأشباح ، واستطاع هو ودائرة الكتاب الآخرين أن يجعلوا لها شعبية كبيرة . ورغم

أن خوارق الطبيعة استهوته دائماً فإنه لم يعتقد فى وجودها ، وقصصه « الزعيم القاتل » و « الأرنب الناطق » ما هى إلا ذكريات قديمة لحكايات سمعها من مربيته وهو طفل صغير . ولعل « ترنيمة عيد الميلاد » (١٨٤٣) من أهم أعماله فى ميدان القصص الخاصة بخوارق الطبيعة ، وفيها يستبدل القلعة القديمة بمنزل متواضع لشخص يدعى (سكروج) ويعطى الأشباح عنصراً مهماً فى الحدوتة كما يضفى عليها الأبعاد السيكولوجية مما أدى إلى نجاحها الهائل . فلقد أضفت القصة إلى روح المناسبة الدينية كما أشار صديقه وكاتب سيرته (جون فورستر) ولفتت أنظار الناس إلى تعاسة فقراء الكريسماس أكثر من أى خطبة دينية وشجع ذلك (ديكنز) على كتابة كتب لأعياد الميلاد مستنداً على عناصر خوارق الطبيعة ليُبرز الدرس الأخلاقى ، وسريعاً ما أصدر مجلة خصص عدداً فيها لحكايات الكريسماس ثم تبعها بمجلة أخرى جمع فيها القصص من أنحاء بريطانيا . وتدور معظم قصص (ديكنز) فى إطار الفانتازيا ولكنه لا يلجأ إلى ما هو خارج عن قوانين الطبيعة إلا ليؤكد موضوعه الأخلاقى ، وهذا باستثناء قصتين كان اهتمامه الأول فيهما بعالم الأشباح . أصدر الأولى فى عام ١٨٦٥ بالتعاون مع صهره وكان أسمها « محاكمة بتهمة القتل » ؛ ثم صدرت القصة الثانية فى العام التالى وكان اسمها « رقم ١ الخط الفرعى : عامل الإشارة » وهى تحكى عن شبح يظهر لعامل اشارة بأحد أنفاق السكك الحديدية لينذره بوقوع الكوارث . ولقد تحوّل ديكنز فى هاتين القصتين كما تحول معه عصره إلى قصة الأشباح التى أخذت طابعاً من الغموض والجدية كشكل فنى . فلقد أصدر (ويلكى كولينز) حكاية « امرأة الحلم » (١٨٥١) أو « سائس الخيل » « كما تُسمى أحياناً ، ويستيقظ فيها البطل من نومه فى أحد الفنادق الصغيرة ليرى امرأة تقترب منه وهى تقبض على سكين تصوبها إليه ، ويتفادى طعناتها لتختفى زائرة الليل فى الظلمات . وبعد سنوات يقع فى هوى فتاة تحاول الإنتحار أنها امرأة حلمه جاءت لتقتله .

ورغم تفانى (ديكنز) للأشباح وخوارق الطبيعة ، إذ أفرد لها العديد من المجلدات خاصة مجلته الشهيرة « طول العام » التى صارت المستودع الرئيسى لحكايات الأشباح فى بريطانيا ، فإن أهم قصص الرعب لم تظهر على صفحاته ، وإنما جاءت من شمال بريطانيا وبالتحديد من مدينة ادنبره الاسكتلندية حيث كان مقر « مجلة بلاكوود » . وكان (بلور ليتون) من أبرز كتاب هذه المجلة بل ومن أهمهم جميعاً فله يرجع الفضل فى خلق الشبح الشرير ؛ فلم يعد الشبح نذير الشر أو حامل الأخبار المزعجة وإنما أصبح الشر والشؤم بعينهما ويتضح لنا ذلك من قصته المعنونة « المنزل والمخ » (١٨٥٩) التى تقع فى جزئين يتناول أولهما حوادث أمسية فى منزل بشارع أكسفوردبلندن حيث تصرخ الأشباح وتدق نواقيس الخطر وتقرع الأبواب والنوافذ وينطلق صغير الشر فى ردهات المكان ، مما يوحى بجريمة القتل الشنعاء التى وقعت بالمنزل . أما الجزء الثانى فيبين أن وراء كل ذلك ساحراً أسود يُدير وكالة للشر . ومسائل السحر لها مكانتها الخاصة عند (ليتون) إذ درس فنونه منذ صباه كما كان صديقاً لأحد السحرة الفرنسيين ، الشىء الذى أضفى على قصصه لمسة من الإقناع . ومن أعمال (ليتون) البارزة « حكاية غريبة » (١٨٦١ ــ ٦٢) وهى رواية طويلة عن جريمة قتل يكتنفها الغموض والألغاز ، جعلت مؤلفها واحداً من أبرز كتاب القصص الفوقطبيعية فى بريطانيا . ولولا ظهور (جوزيف شيريدان لى فانو) ــ معاصره الأيرلندى ــ لما أفل نجمه .

ويعدُّ (لى فانو) من أعظم كتاب حكايات الأشباح ولو لم تبشر بذلك أولى قصصه التى صدرت عام ١٨٣٨ وكان اسمها « الشبح وصائد العظام » إلا أنه فى العام التالى نشر واحدة من أروع وأقوى قصصه ألا وهى « حادثة غريبة فى حياة الرسام شالكن » التى تثير الذعر النفسى ، بما تكشف لنا عن حياة الرسام الهولندى الذى عاش فى القرن السابع عشر وارتباطه العاطفى بإحدى لوحاته . واستطاع (لى فانو) من خلال هذه القصة أن يضع الخطوط العريضة لقصص الأشباح ذات الأبعاد النفسية ، كما استطاع فى الفترة التى أعقبت وفاة زوجته ــ التى أحبها وكان سعيداً معها ــ أن يعتكف وينكب على رواياته الخالدة التى منها « المنزل المجاور لفناء الكنيسة » (١٨٦٣) و « يدوايلدر » (١٨٦٤) والتى تدور فى نطاق الرعب ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من القصص القصيرة مثل « وصف لبعض الأحداث المزعجة فى شارع اونجيير » (١٨٥٣) و « القاضى هاريوتل » (١٨٧٢) ، اللتين تصوران قاضياً فاسداً قاسى القلب وهو يشرب من نفس كأس العقوبات الجائرة التى أصدرها بلا رحمة . . وأفضل قصص (لى فانو) قصة « الشاى الأخضر » (١٨٦٩) التى قدمت نموذجاً لشخصية المحقق النفسى وقالباً للقصة النفسية التى تتطور فى جو من الجنون المتصاعد . فنجد فى القصة شخصاً ذا وقار يستبدل جعته المعهودة بشاى أخضر فيتوهم أن قرداً صغيراً يتعقبه مما يدفعه للإنتحار فى النهاية . ولقد سبق (لى فانو) كتاب القصة فى الانطلاق بمدارك الإنسان إلى عالم خوارق الطبيعة من خلال المواد المخدرة ، حيث يؤكد الفيلسوف السويدى (اما نويل سويد نيوج) أنه تحت ظروف



معينة يتسنى للإنسان أن يرى ببصيرته قوى الطبيعة الخارقة التى تحيط به .

والكاتب الآخر الذى أبدع فى وصف الشبح كمظهر من مظاهر الجنون المتصاعد كان (هنرى جيمس) الذى امتد مشواره القصصى حوالى الأربعين عاماً ، أصدر خلالها مجموعة مميزة من حكايات خوارق الطبيعة مثل « حكاية بعض الملابس القديمة » (١٨٦٨) وهى تتناول صراع شقيقتين على رجل واحد ، و « الركن السعيد » (١٩٠٨) وفيها يتعقب جندى نفسه ، وبالطبع رائعته « لفة اللوالب » (١٨٩٨) التى تدور أحداثها فى منزل عتيق فى الريف ، حيث تبدأ كأحد حكايات أمسيات الكريسماس على لسان مربية ترعى طفلين جميلين ينتابها فجأة شعور غريب بوجود شخصين آخرين توفياً منذ زمن بعيد ، وتتحير لذلك ويتحير معها القارىء إذ لا يستطيع القول بأن الشبحين حقيقيان وأن المربية والطفلين لا يتوهمون أو أن المربية تهذى وتعانى حالة من الجنون . وربما كان ذلك وراء النجاح العظيم الذى لاقاه فيلم « الأبرياء » (١٩٦١) للمخرج (جاك كلايتون) الذى أعده عن القصة (ترومان كابوت) . وإذا كان (جيمس) قد أصدر مجموعة قصصية عن الأشباح فى عام ١٩٤٨ فقد سبقه فى ذلك معاصره الأمريكى (فرانيس ماريون) الذى أصدر مجلداً بعنوان « الأشباح المتجولة » (١٩١١) ، حوى الكثير من قصص الرعب منها « ابتسامة الموق » و « الجمجمة الصارخة » و « شبح الدمية » كما أصدر الأمريكى (مبروز بيرس) الذى اشتهر بنظرته التشاؤمية وكراهيته للجنس البشرى ، العديد من قصص الرعب النفسية من أهمها « مملكة اللا معقول » و « ساعة جون بارتاين » و « حادثة على جسر أول جريك » وإن كان قد حقق شهرته من خلال علمه « هل توجد مثل هذه الأشياء » (١٨٩٢) . وأصدر أيضا (ارلف آدمز كرام) « أرواح سوداء وبيضاء » (١٨٩٥) و (روبرت وتشامبرز) « الملك ذو الرداء الأصفر » (١٨٩٥) و (و. س. مورو) « القرد والأحمق واناس آخرون » (١٨٩٧) . ومن كتاب قصص الأشباح وخوارق الطبيعة الفرنسيين (تيوفيل جوبييه) صاحب « واحدة من ليالى كليو باترا » ١٨٨٢) ورواية « روح » (١٨٦٦) التى يقع فيها شاب فى حب شبح ، و (جى دى موباسان) وهو من أعظم كتاب القصة القصيرة فى العالم مع أنه عاش حياته فى رعب دائم من الجنون حتى مات مجنوناً بعد أن كتب العديد من القصص الغريبة والعجيبة .

ولقد شهد العشرون عاماً ، ما بين ١٨٩٥ و ١٩١٤ طوفاناً من قصص الأشباح لم تشهده أى فترة من قبل ، لوجود مجموعة من الكتاب تطورت على أيديهم تلك القصص كان على رأسهم (م. ر. جيمس) الذى تأثر بسابقه (لى فانو) وجمع عدداً من قصصه المفقودة فى مجلد أسماه « شبح مدام كرول » (١٩٢٣) . ثم أصدر مجموعات قصصية مثل « حكايات رجل أثرى عن الأشباح » (١٩٠٤) و « قصص الأشباح » (١٩٣١) وكان من أهم القواعد التى أرساها للقصة جنوح الأشباح للشر والبعد عن الحشو ومحاكاة الواقع ، ومن ملامح أسلوبه البخل فى سرد الأحداث والانتقال السريع من الطبيعى إلى اللا طبيعى وتشكيك القارىء فى جريان الأمور والتوقف الفجائى عند وصف الأشباح مما يضفى على القصة من تشويق وترقب ورهبة . ويختلف (م. ر. جيمس) فى كل هذا عن (الجرنون بلاكوود) و (وليام هوب هدجسون) إذ أن (بلاكوود) كان أغزر كتاب القصة القصيرة عن الأشباح لولعه الشديد بالطبيعة وبما لا ينتمى إلى عالم الإنسان الشىء الذى أنعكس على فنه . فنجد مثلاً فى قصص « الرجل الذى عشقته الأشجار » (١٩١٢) و « فتنة الثلوج » (١٩١١) و « الهبوط إلى مصر » (١٩١٤) شخوصاً التحمت أرواحهم بالطبيعة أو بماضى الإنسانية ، كما نشعر بقوة العالم الخفى من خلال قصصه التقليدية والغريبة عن الأشباح وخوارق الطبيعة أما (هدجسون) فراح يستشف من خبراته كتاجر ملامح الموضوعات المروعة لقصصه عن الملاحة والبحر مثل « القراصنة الأشباح » (١٩٠٩) و « من بحر بلا تيار » (١٩٠٦) و « لغز السفينة المهجورة » (١٩٠٧) . وهناك كتاب آخرون حاولوا الوصول بقصة الأشباح إلى مرحلة الكمال أذكر من بينهم (رويرتاس . هتشنز) فى « كيف أتى الحب للبروفيسور جيلديا » (١٩٠٠) و (وليام ويمارك جاكويس) فى « مخلب القرد » (١٩٠٢) و (اوليفر اونيانز) فى « الفتاة الجميلة والمغربة » (١٩١١) .

ولقد انزوت الأشباح فى قصص ما بعد الحرب العالمية الأولى التى فقدت جزءاً كبير من أصالتها باستثناء بعض القصص لبعض كتاب الفترة الجديدة من أبرزهم (والتردى لأمير) الذى تفنن فى كتابة قصة الأشباح النفسية التى لا تصرح بل توحى دائما بوجود الأشباح مثل « خالة سيتون » و « الناسك » و « خارج المحيط » و « الوصى » و « دوروثى ماكارديل) صاحبة « اللا مدعو » (١٩٤٢) التى تحولت إلى فيلم سينمائى بعد عامين ؛ وأيضا (ثورن سميث) الذى بدأ سلسلة من الكتب برواياته « توبر » (١٩٢٦) تحولت جميعها إلى أفلام سينمائية ، قامت بإنتاجها شركة (م. ج. م) كما أنتجت شركة (يونايتد آرتستس) فيلم « الشبح يتجه غرباً » (١٩٣٥) وأخرج (رويرت وايز) فيلم « التلبّس » (١٩٦٣) عن رواية (شيرلى جاكسون) وهى من أفضل قصص المنازل التى تقطنها الأشباح إلى جانب رواية « منزل الجحيم » (١٩٧١) للكاتب (تشارد ماثيسون) هذه الأفلام وغيرها مثل « الساكن » للمخرج (رومان بولانسكس) و « طارد الأرواح الشريرة » (١٩٧٤) و « نذير الشر » (١٩٧٦) أحيت الإهتمام من جديد بقصص الرعب المرتكزة حول الأشباح كقصة (فرتيز لبير) « شبح من دخان » (١٩٤١) ورواية (بيترس . بيجل) « مكان رائع وخاص » (١٩٦٠) ورواية الفرنسى (كلود سينول) « الملعون » (١٩٦٣) ، ومجموعات (روبرت ايكمان) القصصية « سرا » (١٩٦٨) و « يد باردة فى يدى » (١٩٧٦) و « حكايات الحب والموت » (١٩٧٧) ومجموعات (رامزى كاميل) أيضا مثل « شياطين النهار » (١٩٧٣) و « علو الصرخة » (١٩٧٦) و « رفاق الظلام » ورائعة (ليبير) « سيدة الظلام » (١٩٧٧) .

إن قصة الأشباح باقية حتى اليوم رغم التحديات التى واجهتها من قبل التقدم التكنولوجى وقلة اعتقاد الناس فى الأشباح ، فلقد تعملت جيداً كيف تساير تقدم البشرية وتواكب حركة الزمن وتلائم كل موقف فأدركت مثلاً أن روعة الرعب لا تأتى بالضرورة من الأحراش أو القلاع المهجورة أو القبور وإنما تكمن فى داخل بيوتنا وأن الأشباح تقطن عقولنا ◆



حكاية الشتاء

طلعت فهمى

ماتزال ذكرى ضرب أبيه له فى صباه تترك أثراً بعيد الغور فى نفسه الحزينة . هو يتذكر العصا اللعينة ، الناعمة الملمس . فتتسرب إلى أوصاله رعدة خفية تعرّى ماضيه الذى ارتبط فى ذهنه بأب قاس ، وأم لا مبالية ، ووضع معيشى أقرب إلى الفقر . كان قد بلغ الرابعة والعشرين منذ أيام قليلة . ومازالت الرعدة الخفية تمسك بأوصاله كلما عنّت الذكرى . هو اليوم ، لا أسرة له ولا أهل غير هذا الأب الذى اقترب من السبعين ، قعيد الفراش ، لا يرجى له شفاء . فى آخر مرة زاره الطبيب أخبره أنه لا داعى لمجيئه مرة أخرى . كان يجلس إلى كرسى أمام أبيه وقد أعد غذاءه من شربة العدس . قسّم الرغيف إلى لقيمات صغيرة ووضعها فى الصحن ثم أخذ يناوله الطعام بملعقة صغيرة .

كان الأب يمضغ الطعام ببطء وفى صمت ، تطلّ من عينيه نظرة صامتة ، ميتة . ولما تذكر أنه لم يقلْ لأبيه كلمة منذ أيام حاول أن يجد شيئاً يقوله فلم يستطع . واكتفى بهذه النظرة الطويلة التى لا تعنى شيئاً . أخذ يطعم الأب بآلية حتى انتهى الأب من غدائه ، فقام وغسل الصحن وارتدى قميصه الأبيض والبنطلون الأسود والجاكت الجلد الذى يحبُّه ولا يرتدى غيره طوال الشتاء .

الساعة تشير إلى الخامسة والنصف . وهو يربط الحذاء تذكر خناقته مع الأسطى محمود رئيسه فى العمل وكيف تسبب الأخير فى خصم يومين من راتبه . كان الأسطى محمود يريد تزويجه من ابنته . ولكنه لم يرض ، لإن ابنة الأسطى محمود جاهلة ، أما هو ، فقد حصل على الإعدادية ، ويقرأ الجرائد اليومية وروايات الهلال كان يرغب فى الزواج من فتاة لها روح ، ولم يكن لمحاسن أيّة ميزة غير جسدها الغائر القوى ومن خلال تردده على بيت الأسطى محمود رآها وهى تقدم الشاى ، ثم صادف أن وجدها بعد ذلك فى الميدان الكبير قرب السوق فصحبها إلى السينما . كانت تستمع له صامتة . ولما طلب منها أن تحدثه عن نفسها لم تفه بحرف . ولم يسترح لضحكها الكثير ، ولا للنظرة الغبية التى تطل من عينيها ولا لوجهها الخالى من التعبير . وهناك ، فى السينما تركته يضع يده على فخدها وأن يقبل يدها ، ولما حاول التمادى منعته برفق وهى تقول : لما نتزوج عرف بعد ذلك أنها حكت لأبيها عن خروجهما معاً . واعتبر الأسطى محمود ذلك تصريحاً بالخطوبة .

ولكنه امتنع بعد ذلك عن الذهاب إلى بيته . فاعتبر الأسطى محمود ذلك أهانه له وافتعل معه مشاجرة زملاؤه فى العمل نصحوه بأن يترك العمل فى القسم لأن الأسطى محمود لن يتركه فى حاله . فكر أن يترك المصنع ويحقق رغبته الماضية فى السفر دون وجهة أو غاية . ولكن ، ماذا يفعل بأبيه ؟ . كان قد احتمل نفقات علاجه ومصاريفه الأخرى أكثر من خمس سنوات لم يشعر خلالها نحو أبيه بحب أو كره . كان ينفق عليه ولا يعرف لماذا ؟ كان يفعل أشياء كثيرة ولا يعرف لماذا ؟ ولم يتخلص أبداً من شعوره بالأحباط والمذلة كلما تذكر أن هذا الأب كان يأتى إلى البيت ليلاً نصف مخمور ، فتحدثه الأم عن ذهاب الشيطان إلى السينما أو تأخره ليلاً . تفعل ذلك رغبة فى أن تنكد على الأب ليلته ــ والذى يضيع على الخمر نقوده ــ ولا تعرف وسيلة أخرى غير التشكى والصراخ . أما الأب فيوقظه من النوم ويبدأ فى ضربه بالحزام الذى يحتفظ به منذ أيام الجيش والإبن نصف نائم تقريباً . لم يكن فى نيته أن يذهب إلى أى مكان ، ولكن رغبته فى الخروج طغت على تساؤلاته . وقف قليلاً أمام البيت الذى يقطنه . الشتاء أخلى الشارع من المارة تقريباً . ووَدَّ لو يذهب إلى بيت أم « هناء » وهو منزل صغير للعاهرات يتكون من خمس غرف ، وأمام كل غرفة جردل صغير تغتسل به العاهرات . لم يكن معه ما يكفى من النقود ، كما أن فتاته التى يرتاح لها قالت له فى المرة الأخيرة : إنها لا ترتاح لشاب يدفع جنيهين ثم يجلس معها بملابسه كاملة وهى عارية ليحدثها عن كرهة لحياته وسأمه ورغبته فى الموت . . فى آخر مرة بكى كثيراً فوق صدرها وأخذ يقبل ما بين عينيها وشعرها . اتخذ قراره بأن يستغنى عن وجبة العشاء لمدة خمس أيام حتى يستطيع تغطية نفقات العلاج وخصم اليومين

من راتبه . كانت الساعة تشير إلى السابعة ، والظلام بدأ ينتشر من حوله . وفكر أن يركب أى أتوبيس يقف على المحطة . المحطة خالية من الركاب إلاّ من فتاة تستند بكتفها على عامود الإنارة جلس إلى المقعد بجوار المحطة . شعرها أسود فاحم وجميل ووجهها مستدير يتوسطه أنف كبير قليلاً ولكنه لا يؤذى جمال الوجه وحلاوته ولها نهدان نافران تحت بلوزتها الوردية اللون بشكل يلفت الإنتباه . أحست بنظراته التى تتأملها ولكنها تجاهلته ولم يلمح أى أثر للخوف فى عينيها بل أمتلأت العينان بلا مبالاة غريبة .

قال فجأة : لِمَ لا تجلسين ؟

لم تعره التفاتا . الشارع خال من المارة ، والعربات تمر مسرعة . قال بصوت أكثر علوا :

ــ إن كنت تخشين الجلوس بجانبى ، فسأقف أنا .

كانت كلماته بلا معنى . نظرت إليه . وتأملته فى صمت . وانفرج جانب فمها عن ابتسامة لا تحمل أى تعبير . تشجع وقام يقف بجانبها . وتعجب هو نفسه من جرأته . قال :

ــ أعرف هذا المكان جيداً . وقد تحتاجين لمن يرشدك إلى وجهتك .

قالت : أنا لا أبحث عن شىء .

عند ذلك ، أطال نظراته إلى عينيها ، وجعلها تشعر بأنه يحب هاتين العينين من خلال هذه النظرات الطويلة . قال : أنا أيضا لا أبحث عن شىء . وبالرغم من البرد ، فإن ليل الشتاء مازال يغرينى .

سمحت له أن يعدل وضع خصلة شعر ظللت عينيها . مشت أمامه فحاذاها وهو يقول :

ــ لِمَ لا أدعوك إلى شراب ، أنت ترين أن ليس لى أظافر .

أعجبها قوامه الرشيق ، وكلماته الواثقة الهادئة . فضحكت وهى تقول : لِمَ لا ، يبدو أنك لن تخطفنى .

وهى فى الطريق ، حكت له عن أنها تعمل ممرضه ، ومطلقة ، وتفضل الموت على الرجوع إلى بيت أبيها الذى يقسو عليها جداً . ثم إنها لا تعرف إلى أين تذهب بعد أن فقدت عملها فى المستشفى .

فى الكازينو ، قدم لها شاياً . وحكى جانباً من حياته . ارتاحت لحديثه وللصدق الذى يطل من عينيه ، وارتاح لعينيها وصفاء وجهها . أخبرها أن تأتى إلى غرفته . فلم ترد . قال : « ستنامين بمفردك » ضحكت وهى تقول : وهل ستنام أنت على السلم ؟ . أنا لست ساذجة »

قال وهو يدارى خجله « أنت امرأة عظيمة » . قالت برقة : « لا تبالغ » .

قال بتأكيد : أقسم على هذا . أيّة امرأة أنت ، ما أحلى الصدق .

قالت بلا اهتمام : أنا لا أكذب كثيراً . أو أحاول ذلك .

لما دخلت إلى غرفته أربد وجهها قليلاً عندما رأت الأب ينام على السرير . قالت : « كنت أحسب أنك بمفردك » . قال « أنا بمفردى » تابعت وهى تشير إلى الأب « وهذا »

قال بسرعة : لا يشعر بشىء حتى الصباح .

تساءلت : « وأين سننام ؟ » رد قائلاً : « على السرير » .

استندت إلى صدره برأسها وقالت « ولكنه يشغله » .

قال وهو يمسك رأسها ويضغطه برفق إلى صدره : سوف نحمله سوياً إلى المطبخ ضحكت وهى تقول : هل هو أبوك ؟

قال : « نعم » :

قالت وهى ما تزال تضحك : وكيف تجرؤ على هذا ؟

كان جاداً . وبدت فى عينيه نظرة حزينة وهو يقول : ثأر قديم . لن تفهمى ما أعنيه ، ولكنى تعلمت منك اليوم شيئاً عن الصدق ، وها أنا أقول إنى أكرهه .

نظرت إليه بصمت ، وكانت النظرة الشديدة الحزن ما تزال تملأ عينيه . خطت إلى حيث الأب ثم أمسكت قدميه . وهى تقول : من منا لم يكره أباه .

وضعا الأب فوق مرتبة فى المطبخ . ثم أحضرا غطاء ووسادة ، ورجعا إلى الغرفة ثانية . نامت بجانبه على السرير ، ودفنت وجهها فى كتفه . استمتع بها واستمتعت به ، كان يدفن وجهه فى صدرها وكأنه يهرب من شىء ، وكانت تدفن وجهها فى صدره وكأنها تهرب من شىء أنهكها وأنهكته ، وناما وشفاهما ملتصقة . . فى الصباح ، وجدها أمام المرآة وقد ارتدت ملابسها . قام نصف قومة وهو يفرك عينيه ، ولما انتبهت له قال : إلى أين ستذهبين ؟ . قالت : « عرفت بيتك ، وسوف آتى إليك » .

عند الباب ودعها ، وتوسد خديها بيديه . وعبثت أصابعه بجانب فمها ، ثم قبلها ، ومضت فى صمت لما رجع إلى أبيه لكى يوقظه ، كان هادئاً . ولما أقترب منه وجده قد مات . عرف أن الأزمة داهمته ليلاً ، وكان قد نسى أن يضع له الدواء بجانبه ، أحضر شنطة كبيرة ووضع بها ملابسه القليلة وكتبه . وقبل أن ينزل إلى الشارع ألقى نظرة أخيرة على أبيه .

كانت الفتاة تقف على المحطة . ابتسمت عندما رأته وقالت : ماذا دهاك ؟

ــ سأذهب معك .

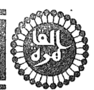
ــ ولكننى لا أعرف إلى أين أذهب ؟

ــ أنا أيضاً لا أعرف إلى أين أذهب ؟

نبهته قائلة : وأبوك ؟

قال وهو يحيط كتفها بساعده ويسير بها محدقا بعينيه فى البعيد :

ــ لم يعدْ فى حاجة إلىّ ◆ .







ندوة عربية
أطفالنا والتراث

فى أطار الاهتمام بثقافة الطفل عقد المجلس الأعلى للثقافة ندوة « أطفالنا والتراث » ـ ندوة عربية » بالقاهرة فى الفترة من ٢٤/٥ إلى ٢٦/٥/٨٨ وقد شارك فى الندوة التى إفتتحها وزير الثقافة عدد كبير من الأساتذة والباحثين العرب والمهتمين بأدب الأطفال . وقد بدأت أعمال الندوة بكلمة عبد التواب يوسف مقرر اللجنة ثم تلى ذلك كلمة د . سهير القلماوى وقد أكدت على ضرورة العمل من خلال التراث لاطلاق طاقات الطفل وتنمية خياله وإبداعه وترى أن غياب القدوة فى حياتنا الحاضرة سبب كاف للبحث فى التراث والاستفادة منه دون تعديل على النصوص الأصلية . وجاءت كلمة د . ممدوح جبر لتؤكد على ضرورة وضع برامج استراتيجية لثقافة الطفل حيث أن التكوين الثقافى يؤثر على قدرات الطفل المستقبلية فى التنمية ويرسخ هوية أبنائنا ضد الغزوات الخارجية .

● **مفهوم التراث :**

« إن التراث ليس قيمة فى ذاته إلاّ بقدر ما يعطى من نظرية علمية فى تفسير الواقع والعمل على تطويره ، فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها وتنظر إليها بإعجاب ، ونقف أمامها فى إنبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك ، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض « (حسن حنفى ، التراث والتجديد التنوير ١٩٨١) وفى ندوة تتعلق بالتراث وثقافة الطفل تطرق بعض المشاركين إلى مفهوم التراث وتطرق عدد آخر لتعريف ثقافة الطفل وأدب الأطفال . يحدد مدحت كاظم فى بحثه عن « التراث فى الكتب المدرسية المقررة » مفهوم التراث فى كل ما تركه السلف من مخطوطات وإنتاج فكرى وحضارى مما يعدُّ نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر ، مثال ذلك ما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار وكتب تعدُّ من حضارة الإنسان وعلى ذلك فإن التراث يتكون من : ـ

١ ـ ما تراكم خلال السنين الماضية من تقاليد وعادات وعلوم وفنون فى شعب من الشعوب .

٢ ـ ما يتضح من فعل التراث فى آثار العلماء والأدباء والفنانين فتصبح هذه الآثار محصلاً لانصهار معطيات التراث .

وتعتمد فريدة عويس فى بحثها « الأستفادة من التراث فى رسوم الأطفال) على تعريف « لا لاند) للحضارة فى معجمه الفلسفى ، فالحضارة مجموعة معقدة من الظواهر الاجتماعية القابلة للنقل ، تمثل خصائص ومميزات دينية وأخلاقية وجماعية وعلمية وهى ظواهر مشتركة بين جميع فئات المجتمع الواحد ، أو عدة مجتمعات ذات علاقة فيما بينها . . وقد استعمل لفظ حضارة فى أوائل القرن السابع عشر بمفهومه الشائع اليوم مشيراً إلى مجموعة من الخصائص السائدة والتى تقدم فى وسط شعبى أو فى مرحلة تاريخية معينة وبهذا المعنى يمكن الحديث عن الحضارة العربية أو اليونانية .

● **أدب الأطفال**

ويذكر محمد محمود رضوان « أدب الأطفال فى التراث الإسلامى » أن مصطلح « أدب الأطفال » مرتبط فى ذهنه بأبعاد ثلاثة .

١ ـ الأدب للأطفال : أى ما يصدر من الكبار المهتمين بالطفل وتثقيفه ، سواء أكان عملاً أدبياً يقرؤه الطفل أو يسمعه ، أو يتلقاه من خشبة مسرح أو شاشة تلفزيون أو سينما الخ . . .

٢ ـ الأدب عن الأطفال : أى ما يصدر عن الكبار فى صورة دراسة عن أدب الأطفال ، عن كتبهم وقصصهم ومجلاتهم ومسرحياتهم عن اللغة التى يخاطبون بها ، أو المحتوى الأدبى الذى يوجه إليهم .

٣ ـ أدب الأطفال : أى ما يصدر عن الطفل نفسه مما يمكن أن يعدَّ أدباً ، سواء أكان كلاماً يقال فى موقف من مواقف الحياة أم نصاً من نصوص الشعر أو النثر منظوماً أو مكتوباً .

وبعد أن تعرض محمد محمود رضوان لمفهوم أدب الأطفال طاف بحثه فى التراث الإسلامى ليلتقط نماذج من أدب الأطفال بأبعاده الثلاثة التى أشار إليها ويؤكد أنه لا يستطيع أن يغفل ما جاء فى هذا التراث على ألسنة الأطفال أنفسهم شعراً كان أم نثراً مهما يكون المأثور منه قليلاً .

ويعنى بالتراث الاسلامى النصوص الدينية كالقرآن والسنة والأحكام الشرعية بالاضافة إلى الحضارة الإسلامية وما حفلت به من تاريخ ومواقف وأخبار .

● **التراث الشعبى :**

وفى بحث عن (التراث الشعبى فى مجال أدب الأطفال « الحكايات الشعبية) يرى صفوت كمال أن التراث الشعبى العربى يذخر بأنواع متعددة ومتنوعة من الابداع

الشعبي الذي يمكن أن يكون مادة ثرية لأي إبداع فني وثقافي جديد في مجال ثقافة الطفل سواء أكان ذلك من حيث نقل أنماط من فنون الأطفال المتوارثة إلى الأجيال القادمة أم من خلال تقديم صور ومعلومات عن أشكال من الإبداع الفني لأطفال في عصور مضت لتكون هي نفسها مادة يستلهمها الأطفال أنفسهم في إبداع فني حديث .

ويرى أن الموروثات الثقافية الحية ، هي التي حافظت على شخصية هذه الأمة وهي التي احتفظت للطفل المصري بشخصيته المستقلة ، رغم كل ما يجابه موروثه الثقافي من عوامل الطمس والإزاحة أو مخططات التبديل والتعديل ، فمداد المأثورات الشعبية الشائعة للآن خارج المدن المكدسة بالبشر ما زالت ــ لحسن الحظ ــ تقوم بدورها التلقائي في تأكيد القيمة التي تحفظ للمجتمع شخصيته وبناءه الإجتماعي السوي . ويرى صفوت كمال أن الحكايات الشعبية هي الحلقة الوسيطة بين الطفل في تنشئته الأولى داخل البيت وبين العالم الخارجي الذي تصوره وتنقله الحكايات الشعبية بما تشتمل عليه من تصور للعالم الذي يحوط الإنسان . وفي مجال توظيف الحكايات الشعبية في أدب الأطفال » يؤكد على حرية الكاتب في إعادة صياغة هذه الحكايات أو إستخدام بعض العناصر وتبديلها وإدخال عناصر جديدة . ويؤكد أن توظيف عناصر التراث الشعبي في أعمال فنية حديثة في مجال ثقافة الطفل وبخاصة العناصر الأسطورية والخرافية التي تستخدم أساساً لإستثارة خيال الطفل هي عملية علمية وفنية تحتاج إلى تضافر خبرة الباحثين المتخصصين مع براعة الفنانين والأدباء والمبدعين ، علاوة على ضرورة تضافر جهود الفنانين التشكيليين والأدباء في تصوير وتجسيد نماذج من شخصيات وكائنات السير الشعبية تكون نموذجاً يتخيله الأطفال .

ويتعرض عبد التواب يوسف في بحثه « الأطفال والأدب الشعبي » للآراء المختلفة حول تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال ، الرأي القائل بأن الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال وأنهم يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم ، والرأي القائل بأن الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها . . ويرى عبد التواب يسوف أن الأطفال بشر في طريقهم للنضج ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم فإذا تطابقت مع الحكاية الشعبية فلا يجوز أن نحرمهم منها . إن الحكاية الشعبية مجرد لون من ألوان « التغذية » العقلية والوجدانية وأنها تثير الخيال وتوسع الآفاق وتنير العقول .

● ــ رسوم كتب الأطفال :

ويأتي بحث فريدة عويس « الإستفادة من التراث في رسوم كتب الأطفال » بحثا متميزاً . وترفض الباحثة فكرة تحريم الرسوم من الناحية التاريخية فعلى الرغم من إدعاءات المدعين بأن تصوير الكائنات الحية كان مكروها في الإسلام وإن الفن الإسلامي يخلو من تصوير الأشكال الآدمية والحيوانية ومن تمثيل الشخوص وتصويرها وأن الفن الإسلامي يعقد في مجمله على الزخارف المجردة والصناعات التطبيقية فقط . إلاّ أن تاريخ الحضارة الإسلامية لا يدل دلالة واضحة على تحريم تصوير هذه العناصر الأساسية لفن التصوير كالأشخاص والحيوانات . وإن الدين الإسلامي لم يحرم التصوير عامة وأن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل أن الفنان المسلم قد اقتحم أمنع معقل في الحياة الإسلامية وهو تصوير الرسول . وتذكر الباحثة أن أقدم ما انتهى إلينا من صور الرسول يرجع إلى القرن الثامن الهجري بمخطوط « جامع التاريخ » للوزير رشيد الدين المحفوظ بالمتحف البريطاني ويتضمن صوراً لحوادث مشهوزة في السيرة النبوية ففي إحدى الصور نرى مولد الرسول وفي صورة أخرى الرسول يرفع الحجر الأسود ، وفي صورة ثالثة في غار حراء وفي صورة أخرى يظهر مع أبي بكر في طريقهما إلى يثرب . ويشير بشر فارس في كتاب له منشور بالفرنسية إلى منمنمتين الأولى فارسية ويرجع تاريخها إلى عام ٧٠٧ هـ ويبدو فيها الرسول بين أهله يواجه ثلاثة من النصارى أما الثانية فيرجع تاريخها إلى عام ٧١٠ هـ ويرى فيها الرسول يتلقى الوحي من جبريل في غار حراء وتذكر الباحثة أمثلة أخرى . وبعد أن تتعرض لرفض فكرة التحريم ، تتناول كيفية الإستفادة من النفون التراثية في رسوم كتب الأطفال وتذكر عدداً من كتب الأطفال التي استفادت فعلاً وأخذت طابع التراث سواء أكان التراث الفرعوني أو الاسلامي أو الشعبي . بالأضافة إلى تدعيم البحث بعدد من الرسوم التراثية .

● التراث والموسيقى : ــ

وفي مجال فني آخر يتناول عبد الحميد توفيق زكي « التراث الموسيقي في مجال ثقافة الأطفال » ويرى أن هناك عناصر موسيقية مهمة ترتبط بتقاليدنا وخاصة اللقاءات المستمرة مع الطفل منذ ولادته والتي تواكب السنوات الأولى من حياته وتعدُّ من التراث الموسيقي الشعبي ومن أبرزها (نوم الطفل ، تعلم المشي . . الخ) ويرى الباحث أن العبارات القصيرة المستخدمة في هدهدة الطفل أو تعوده على المشي والحركة موجودة في جميع لغات العالم وخاصة في دول البحر الأبيض المتوسط . ويذكر أن عبد الحميد يونس يتفق مع أحمد نجيب في النتيجة المثيرة التي تشير إلى أن أغاني الأطفال الشعبية التي أوردها بأكثر من ٢٠ لغة من لغات العالم تتفق في وزنها الشعري مع بحر المتدارك العربي ويخرج عبد الحميد يونس إلى نتيجة يقول فيها : أن هذه المقولة تفتح باباً لدراسات حول أثر الغناء والموسيقى العربية في الغناء والموسيقى العالمية ، وكذلك حول تبادل التأثر والتأثير في هذا المجال .

● التوصيات : ــ

وفي نهاية الندوة كان هناك عدد من التوصيات من أهمها

١ ــ التنسيق بين المؤسسات والهيئات المعنية بتربية الطفل وثقافته من أجل عرض التراث وتقديمه للطفل وتخصيص حصة له في وسائل الاعلام

٢ ــ ترى الندوة ضرورة تشكيل لجان دراسة التراث العربي في كل أماكن تداوله وتصنيفه وتيسير الإنتفاع به .

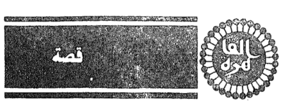
٣ ــ عمل قوائم ببليوغرافية بعناوين وأثار المبدعين في مجالات أدب وثقافة الطفل لضمان التفاعل والتواصل خارج أطار المؤتمرات والندوات .

٤ ــ عمل خطط مقيدة ببرامج وأزمنة محددة لتنفيذ عرض تراثنا والاستفادة منه ورسم خطة مستقبلية تستطلع آمالنا وملائمة تراثنا لكل الأزمنة وما ينبغي أن يكون عليه تقديم التراث مستقبلاً .

٥ ــ إدخال التراث في مجال الكمبيوتر نظراً لإقبال الطفل عليه وعمل برامج تراثية .

٦ ــ دعوة المجلس العربي للطفولة بتبني إصدار مجلة للطفل العربي .

٧ ــ تأليف لجنة متخصصة في كل قطر عربي لمراجعة كل ما يصدر في كتب الأطفال للتنبيه إلى الأخطاء العلمية والتاريخية والتراثية الموجودة في هذا الكتاب ◆



شجرة عيد الميلاد المقدسة

فيودور دوستوفسكى
ترجمة : نادية البنهاوى

أنا كاتب روائى « وأعتقد » أننى قد اختلقت هذه القصة . أكتب « وأنا أعتقد » ، على الرغم من معرفتى يقينا أننى قد أختلقتها ، لكننى لا زلت اتخيل حتى الآن أنها من المؤكد قد حدثت فى ليلة عيد الميلاد ، فى مدينة كبيرة ، فى وقت من أوقات الصقيع القاسى .

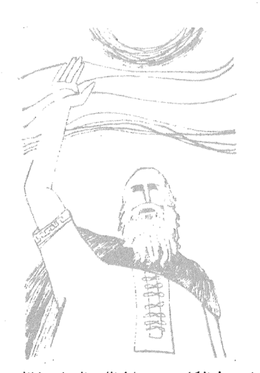
أتخيل صبياً ، صبياً صغيراً ، يبلغ من العمر ست سنوات ، وربما أقل وقد استيقظ صباح ذلك اليوم فى قبو بارد رطب . مرتديا نوعاً من أنواع عباءات النوم الصغيرة . كان ينتفض من البرد . ومن أثر تنفسه كانت هناك سحابة من البخار الأبيض . وفوق صندوق فى ركن من الأركان ، كان جالساً ينفث البخار من فمه ليبدد شعوره بالملل فيرقبه وهو يتبخر . إلاّ أنه كان جائعاً بشدة ولعدة مرات اتجه فى صباح ذلك اليوم إلى السرير المصنوع من ألواح الخشب حيث كانت ترقد أمه المريضة على مرتبة رقيقة فى سمك فطيرة ، وتحت رأسها حزمة ما ، تستخدمها كوسادة . كيف جاءت إلى هنا ؟ مؤكد أنها قد جاءت مع ابنها من مدينة آخرى وفجأة أصيبت بمرض منذ يومين استأجر رجال محطة البوليس بعض أركان القبو من صاحبة الأرض ، والآن خرج جميعهم هنا وهناك كما لو كان يوم العطلة جاء ، شخص واحد قد تخلف عنهم إذ كان راقداً منذ أربع وعشرين ساعة من أثر سكر بيّن ، غير منتظر لليلة عيد الميلاد . فى ركن آخر من الغرفة أمراة عجوز تعسة فى الثمانين ، كانت فى يوم من الأيام مربية أطفال لكنها الآن

تُركت وحيدة لتموت بلا رفيق ، كانت تئن وتتأوه من آلام الروماتيزم ، وكانت توبخ الصبى وتتذمر منه لدرجة أنه كان خائفاً أن يقترب من زاويتها . شرب الصبى قليلاً من الماء فى الحجرة المجاورة ، لكن لم يتمكن من العثور على كِسّرة خبز فى أى مكان . وقد كان على وشك ايقاظ أمه اثنتى عشرة مرة . أخيراً شعر بالخوف وهو فى الظلام .



فقد انقضى وقت طويل على الغسق ، وما من ضوء كان قد أُشعِلَ . وعندما تلمّس وجه أمه أصابته دهشة لأنها لم تتحرك أطلاقاً وكانت باردة كالجدار . فكر وقال لنفسه : « إن الجو هنا بارد جداً » . توقف قليلاً ، تاركاً يديه تستقران ، لا شعورياً على كتفى المرأة الميتة ، ثم نفخ فى أصابعه ليدفئهما ، وبهدوء كان يبحث عن قبعته فوق السرير ، وخرج من القبو .

كان يجب أن يخرج فى وقت مبكر عن ذلك ، لكن كان خائفا من الكلب الكبير الذى كان ينبح طوال اليوم أمام الباب المجاور لهم فى أعلى درجات السلم . لكن الكلب لم يكن موجودا حينذاك فخرج متجها إلى الطريق . فليرحمنا الله . يالها من مدينة ! إنه لم ير من قبل شيئا كهذا أطلاقا . فى المدينة التى جاء منها ، كان يوجد دائما ظلام حالك بالليل . ولم يكن هناك غير مصباح واحد لأنارة الشارع كله ، وكانت المنازل الخشبية الصغيرة ، ذات الطوابق المنخفضة ، تُغلق بالمزاليج باحكام تام ، لم يكن يُرى أحد فى الشارع هناك بعد الغسق ، كل الناس يلزمون بيوتهم ، ولم يكن هناك شىء سوى نباح مجاميع من الكلاب ، مئات وآلاف منها كانت تنبح وتعوى طوال الليل . لكن كان الجو دافئاً جداً هناك وكان الصبى يمنح طعام ، بينها هنا ــ آوه ، ياعزيزى لو كان لديه فقط شىء يأكله! ويالها من ضوضاء وصخب هنا ، وياله من ضوء ، ويالهم من أناس ، وخيول ، وعربات ، وياله من صقيع ! إن البخار المتجمد قد تصاعد فى سحابات فوق الخيول ، من جراء تنفس أفواههم الدافىء ، وفوق الحجارة تجلجل حوافرها فى ما بين الثلج المسحوق ، وكل كائن مندفع هكذا ، و ــ أوه ، ياعزيزى ، كم كان يتوق شوقا إلى كسرة خبز يأكلها ، وإلى أى مدى شعر فجأة بالتعاسة . مر عليه رجل من رجال البوليس وانصرف متجنباً رؤية الصبى . كان يوجد هناك شارع آخر ــ آوه ، ياله من شارع واسع عريض ، بكل تأكيد ، يمكنه أن يجرى هنا ؛ فعلى طول الشارع كان الجميع يصيحون وهم يتسابقون فى الجرى وفى قيادة العربات ، والضوء ، ياله من ضوء ! وما هذا الشىء الذى كان يوجد هناك ؟ نافذة ضخمة من الزجاج ، ومن خلال النافذة كان يرى الصبى شجرة تصل إلى السقف ، إنها شجرة التنوب ، فوقها العديد من الأنوار ، وأوراق ذهبية وتفاحات ودمى وأحصنة صغيرة ؛ وكان يوجد أطفال يرتدون أفخر الملابس يجرون فى الغرفة ، يضحكون ، يلعبون ، يأكلون ويشربون شيئا ما . بعد ذلك بدأت ترقص بنت صغيرة مع واحد من الأولاد ، يالها من فتاة جميلة صغيرة ! ومن خلال النافذة استطاع أن يستمع إلى الموسيقى . كان الصبى يتطلع إلى ذلك كله باندهاش وهو يضحك ، على الرغم من أن أصابع قدميه كانت تؤلمه ألماً متواصلاً من شدة البرد ، وكانت أصابع يديه حمراء متصلبة لدرجة أنها كانت تؤلمه لو حركها . وعلى حين فجأة تذكر الصبى إلى أى حد تؤلمه أصابع قدميه ويديه . فبدأ



يبكى ، واستمر فى البكاء ؛ ومن خلال اللوح الزجاجى لنافذة أخرى رأى للمرة الثانية شجرة عيد ميلاد أخرى ، وفوق مائدة فطائر من جميع الأصناف فطائرُ لوزية ، وحمراء وصفراء ، وكانت تجلس هناك سيدات متأنقات ، يمنحن الفطائر لأى إنسان كان يتوجه ناحيتهن ، وكان الباب لا يزال مفتوحا ، وعدد كبير من الرجال والنساء يدخلون منه . تسلل الصبى ، ودفع الباب فجأة ودخل . أوه ، كيف صرخن فى وجهه ولوحن له بايديهن للرجوع ! اتجهت نحوه بسرعة سيدة واحدة فقط من السيدات ، ودست فى يده كوبيكا ، وفتحت بيديها له الباب على الشارع ! كم كان خائفا . وتدحرج الكوبيك فوق درجات السلم محدثا صوتا مجلجلا ؛ فلم يستطع أن يثنى أصابع يديه الحمراء ليمسك به جيدا . جرى الصبى مبتعدا ، واستمر

فى الجرى ، إلى حيث لا يعلم . كان على وشك البكاء ثانية . لكنه كان خائفا واستمر يجرى ويجرى وهو ينفخ فى أصابعه . كان بائسا لأنه شعر فجأة أنه وحيد تماما ومرتعب وعلى حين فجأة ، يالرحمة الله ! ماذا كان هذا الشىء ثانية ؟ كان الناس يقفون مزدحمين مبهورين . فقد كان يوجد خلف النافذة الزجاجية ثلاث دمى صغيرة ، فى ملابس حمراء وخضراء ، تماما ، تماما كما لو كانت حية ! كانت أحداها لرجل صغير عجوز جالساً يعزف على آلة كمان ضخمة ، أما الأخرتان فكانتا لرجلين يجلس كل منهما بالقرب من الآخر ويعزفان على آلتى كمان صغيرتين ، ويتمايلان من حين إلى حين ، وينظر كل منهما إلى الآخر ، وشفاههم تتحرك ، كانا يتحدثان ، يتحدثان حقيقة ، فقط لم يكن المرء يستطيع أن يسمعهما من خلال الزجاج . وفى البداية ظن الصبى أنهم آدميين وعندما أدرك أنهم دمى ضحك . لم يكن قد رأى من

قبل مثل هذه الدمى أطلاقا ، ولم يكن لديه أدنى فكرة عن وجود مثل هذه الدمى ! وأراد أن يبكى ، لكنه شعر أن الدمى ترفه عنه . وعلى حين فجأة تخيل أن شخصا ما قد أمسك بثوبة من الخلف : كان يقف بجانبه صبيٌّ كبير شرير ، ضربه على رأسه فجأة ، ونزع قبعته وطرحه أرضاً . سقط الصبى على الأرض ، فى الحال سُمعت صرخة ، لكن الصبى كان قد فقد الشعور الحسى بالألم من شدة الخوف ، فقفز ناهضا وجرى بعيدا . جرى واستمر يجرى دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب ، حتى وصل إلى بوابة فناء ما ، وجلس وراء كومة من الخشب : « لن يعثروا علىّ هنا ، وعلاوة على ذلك فالمكان هنا مظلم ! »

جلس رابضاً ، ومن شدة الخوف لم يكن قادراً على التنفس ، وفى الحال ، وعلى حين فجأة تماما ، شعر بأنه فى قمة السعادة : فجأة توقفت آلام يديه وقدميه وأصبحت دافئة للغاية ، وكأنه كان يجلس فوق موقد ، عندئذ ارتجف جسده كله ، وإنتفض فجأة متسائلاً ، لماذا كان ينبغى عليه أن يكون نائماً ، كم هو لذيذ أن ينام هنا ! « سأجلس هنا قليلا ثم أذهب وأشاهد الدمى ثانية » هكذا قال الصبى وابتسم وهو يفكر فيها . « تماما كما لو كانت حية ! . . »

وفجأة سمع أمه وهى تغنى فوق رأسه . « أمى ، أنا نائم ، كم هو ممتع أن أنام هنا ! » .

وفجأة همس صوت رقيق فوق رأسه : « تعال إلى شجرتى أيها الصغير » .

كان الصبى لا يزال يعتقد أن هذا صوت أمه ، لكن لا ، لم تكن هى . من الذى كان يدعوه ، لم يستطع أن يرى ، لكنَّ



شخصا ما انحنى فوقه واحتضنه فى الظلام ، وبسط يديه له ، و . . . وفى الحال ـ أوه ، ياله من ضوء ! أوه ، يالها من شجرة عيد ميلاد ! على الرغم من أنها لم تكن شجرة التنوب ، فلم يكن قد رأى على الأطلاق شجرة مثلها ! أين هو الآن ؟ كان كل شىء براقاً ومضيئاً ، ومن كل جانب كانت تحيط به الدمى ، لكن لا ، لم تكن دمى ، كانوا صبية وبنات صغيرات ، فقط كانوا مضيئين ومشرقين أقبلوا جميعا مرفرفين حوله ، الجميع قبلوه ، أخذوه ، ورفعوه معهم . . إلى أعلى ، وكان هو نفسه يطير ، ورأى أن أمه كانت تنظر إليه وهى تضحك بفرح « أمى ، أمى ، آه ، كم هو مبهج هنا ، ياأمى ! » ومرة أخرى قبلّ الأطفال وأراد أن يحكى لهم فى الحال عن الدمى التى كانت فى نافذة المحل .

سأل الصبى الأطفال وهو يضحك معجباً بهم : « من أنتم أيها الأولاد ؟ من أنتن أيتها البنات ؟ »

أجابوه « هذه شجرة المسيح فى ليلة عيد ميلاد . للمسيح دائما شجرة « عيد الميلاد » خاصة فى هذا اليوم ، من أجل الأطفال الصغار الذين لا يمتلكون شجرة خاصة بهم . . » وأكتشف الصبى أن جميع هؤلاء الأولاد والبنات الصغار كانوا مثله تماما ؛ وأن بعضهم كانوا قد تجمدوا فى السلال حتى كانوا يرقدون فيها وهم أطفال صغار عند عتبات منازل أثرياء بطرسبورج ، وآخرين كانوا قد رحلوا على متن سفينة بصحبة نساء فنلنديات من ملجأ اللقطاء وأختنقوا ، وآخرين كانوا قد ماتوا على صدور أمهاتهم اللاتى متن جوعا (فى مجاعة سمارا) وآخرين كانوا قد ماتوا فى عربات قطار الدرجة الثالثة بسبب الجو الخانق ؛ ومع ذلك كانوا جميعا هنا ، كانوا جميعاً كملائكة تحوط المسيح ، وكان هو يتوسطهم وقد بسط لهم يديه وباركهم وبارك أمهاتهم الخاطئات . . . . وعلى جانب واحد وقفت أمهات هؤلاء الأطفال يبكين ، كل أم تعرفت على ولدها أو بنتها ، واندفع الأطفال نحوهن وقبلوهن ومسحوا دموعهن بأيديهم الصغيرة ورجوهن ألا يبكين لأنهم كانوا فى غاية السعادة .

وفى الصباح وجد الحارس فى الطابق السفلى جسد الطفل الصغير المتجمد ميتاً فوق كومة الخشب ، وبحثوا عن أمه أيضا . . . . كانت قد ماتت قبله . فتقابلا أمام الله فى السماء .

لماذا أختلقت مثل هذه القصة على الرغم من أنها أبعد ما تكون عن مذكرات عادية ، فما بالك بيوميات كاتب ؟ وكنت قد تعهدت بكتابة قصتين من الأحداث الواقعية ! لكن هى بالفعل كذلك . فأنا لازلت أتخيل أن كل هذا من الممكن أن يكون قد حدث حقيقة ـ أى ـ كل ما جاء فى القصة وما وقعت أحداثه فى القبو وفوق كومة الخشب ، أما فيما يتعلق بشجرة عيد الميلاد التى تخص المسيح ، فلا أستطيع أن أخبركم ما إذا كان من الممكن أنه قد حدث أم لا ؟





الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر

كتاب :محمود أمين العالم

عرض ونقد :احمد السماوى

ماذا عسى أن يقوله المرء عند مقارنته أثراً ما ، خاصة إذا كان هذا الأثر عينه قولاً على قول ؟

أيطمح أن يضيف إلى المقول قولاً أم هو يكرر ما قيل بحيث تكون العملية ترداداً رتيباً لكلام معروف أو هكذا يفترض فيه ؟ وإن الاقبال على عرض كتاب ضخم ، فيه ما يربو على الثلاثمائة صفحة من القطع الكبير وكاتب مشهور من طراز محمود أمين العالم مشهود له فى الآن نفسه ، بسعة الاطلاع على قديم الفكر وحديثه ، عربية وغربية ، لما يزيد الحرج ويضاعفه . ولكن الذى يخفف من هذه الحيرة وهذا الحرج ، بل يدعو إلى تجاوزهما ، هو أن الكتاب غيرَ معروفاً أو متوفر للقارىء ، فضلاً عن كونه مساهمة واجتهاداً متواضعاً فى تحديد معالم الطريق ــ كما يذكره ذلك صاحبه ــ (ص 66) أمام الفكر العربى القديم والحديث عرضاً وتقويماً . إلا أن تقديم هذا الكتاب لن يكون مجرد عرض برىء ، وإنما هو ــ بما هو به مقاربة ــ نقد وتقويم ، وبذلك ينطبق عليه القول بأنه كلام على كلام ، والعرض بهذا المعنى يندرج فى سياق الحركية التى يشهدها الفكر العربى المعاصر ، على امتداد الوطن العربى ، فى ما يسمى بالنهضة الجديدة هذه النهضة التى تريد لا الاكتفاء بتقويم المشاريع النهضوية السائدة على الساحة العربية منذ ما ينيف على قرن ، وإنما تسهم بقسط فى تجاوز الوضع الراهن بسلبياته المتعددة .

والكتاب هو مجموع خمس وعشرين مقالة لم يرتبها الكاتب ترتيباً تاريخياً دقيقاً ، وإنما هو سعى إلى أكثر ما يمكن أن يكون عليه الترتيب . فقد بدأ بالمقالات التى نشر فى عام 1974 وانتهى بتلك التى قدم فى الثمانينات وبالذات فى 1986 والمقالات على نوعين : نوع نشره فى المجلات والجرائد ، ونوع هو مداخلات أو محاضرات فى ندوات ومؤتمرات لم ينشرها من قبل

وما دام هذا الكتاب مقالات ومداخلات متنوعة ، فسوف يكون لذلك انعكاسات على مستوى المبنى والمحتوى تفرضها نوعية المقام ونوعية المتقبل ، وهو ما ساسعى إلى إبرازه عبر عرض الآراء والتعليق عليها .

١ ـ فى العنوان

ولعل اختيار المؤلف لعنوان معين لكتابه يحملنا أولاً على تبين دواعى هذا الاختيار ، وثانياً على تلمس مدى وفاء الكاتب له اذا كانت المبررات لدينا مكشوفة ويقينية . وحتى اختيار حجم الخط يدعو هو ايضا إلى الاستفسار . ففى هذا الكتاب يستوقفنا من ناحية طول العنوان ، ومن ناحية أخرى اختلاف أحجام الكلمات ما بين « الوعى » الذى كتب بالخط الغليظ وما سواه بخط ارق ، وعلى شكل موحد . فالطول قد تفسره محاولة الكاتب الالمام بشتى جوانب الموضوع المحلل فى مقالاته ، بحيث ينطبق على البعض منها صفة « الوعى » وعلى البعض الآخر صفة « الوعى الزائف » ، كما قد تفسره الرغبة فى منح القارىء فكرة منذ البداية عن أن الفكر العربى تتوزعه

نزعتان : نـزعة الوعى ونزعـة الزيف . وعلى القارىء أن يتوجه منذ البدء إلى عملية تمييزيـة بين ما يجب اخذه ، وهو « الوعى » وما يجب نبذه ، وهو « الزيف » أما اختلاف الحجم ، فلعله ايحاء بان ما هو موجب هو ما يقترحه الكـاتب ، ومـا هـو زيف هـو مـا يقـع تنبيـه القـارىء اليه . « فـالوعى » هـو من مشمولات الكاتب ، أما « الزيف » فهو من مشمـولات غيره من الكتـاب . والنزاهة العلميـة تقتضى لا نبذ ما هو زائف والسكـوت عليه ، وإنما على العكس تماما ، كشفـه والتنبيه إلى خطورته والدعوة إلى تلافيه . وهو ما سعى محمود امين العـالم فى هـذا الكتـاب ، إلى فعله .

غـير أن هـذا العنـوان المثير للاهتمام ، لا نجـده مكرسـاً فى الكتاب الا فى القليل النادر ، اذ المرات التى فيها يستعمـل عبارة « الوعى الزائف » مثلا محدودة جدا . لكنها فى المرات التى يذكر فيهـا عن نفسهـا وتتضـح أيما اتضاح . فهى تعنى أحد أمـرين أما الفكر الـذى تروجـه أنظمـة الحكم عبـر وسـائـل الاعـلام والتعليم والثقـافة أو ذاك الـذى يشيعـه المفكرون اخفـاء لـزيف هذه الانظمة نفسهـا وتستراً على عجـزها أو تـواطؤها أو خيـانتها وتبعيتها المباشرة (ص 200)

ومـا دام الهدف الـذى رسمه الكـاتب لنفسه هـو الدعـوة إلى « الوعى » والتنبيه إلى « الزيف » فى الفكـر ، فقد سعى الى تبين هذا الفكر فى مختلف تـمظهراتـة سـواء تـعـلـقـت بـالـتـراث أو بالمشاريع النهضوية أو بالموقف من الغرب . ولذلك جاء الكتاب كما يقول صاحبه فى المقدمة على « موضوع واحد هو نقـد الفكر النظرى والاجتماعى فى حياتنا العـربية المصـرية المعـاصرة . » (ص 7) .

وهكـذا فقـد جـاء العنـوان محصلاً لمجموع المقالات ، سواء فى مستوى المضمون الذى تحتويه أو فى مستوى الشكل الذى عليه صيغت ، وهو الشكل السجالى الذى تقتضيه المرحلة .

٢ - فى مشـروعيـة الحـديث عن الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر

إن تفكير محمود أمين العالم فى التصـدى لقضايـا الفكر عـرضاً ونقداً فرضه لا الرغبة الذاتية فى تنـاول هذه القضـايـا بـالـدرس بشكل اعتباطى ، وإنما دفعته اليه طبيعة المرحلة الراهنة أى مرحلة الردة على ثورة يولية (ص 7) ، وهى الثـورة التى خصها بمؤلفـه الأسبق « معارك فكريـة » . الا أنه ، وهو يذكر فى المقدمة بهـذا المؤلف ، لا ينسى أن يقدم نقده الـذاتى ازاءه اذ « تفتقـر بعض مقالاته إلى الرؤية الطبقية الدقيقة بل تسقط أحيانا فى توفيقية وتجنح أحيانا أخرى إلى أحكام إطلاقية فى وصف بعض ظواهر التجربة النـاصريـة مما يجعلها أقرب إلى التبريرية ومما يخرجها عن النهج الدقيق فى تحليـل الـظواهـر » (المقـدمة ص 8) وهـذه الردة المشـار اليها وهـذا الكتاب غـير المرضى عنه تضافرا معا لدفعه إلى الكتـابة من جـديـد كى يقـوّم التجربة الناصرية تقويماً يتلافى فيه الوعى الزائف ، ويقدم تصوره البـديـل عن الـواقـع الـذهنى الراهن . وبما أن للتجربة القومية انصـاراً دوغمـائيـين يـريـدون استمرارها برغم تبين محدوديتها

واعـداء شـرسـين يـطرحـون مشاريعهم البديلة عنهـا ، فـإن الواجب يقتضى من محمود أمين العالم أن يعيد النـظر فى مواقفه القديمة دون إهمال منه للتعريض بالزيف الذى تروج لـه وسـائل اعلام السلطة الراهنة أو الاقلام الخـادمة لهـا . واعتباراً لـطبيعـة المرحلة التاريخية الراهنة ، مرحلة النكسة والنهضة الجـديـدة فى آن واحـد ، فـان الفكـر الـذى سيروجـه محمـود أمين العـالم أو سيد حضه سيكون متأثراً إلى أبعد الحدود بـالواقـع الراهن . وهـذا الواقـع هو نتـاج « لزمن الإمبرياليـة الأمريكيـة والثقافة الإمبريالية والصهيونية والرجعية التى يتمثـل دورهـا فى تغييب حقيقة الأيديولوجيـة الصهيونية لا فى تبنيها » (ص 110 . 111

والنظر فى التراث ، فى هـذه المـرحلة من حيـاتنـا العـربيـة بالذات ، ليس فعلاً نظرياً محضاً بقـدر مـا هـو سعى إلى تلمس الخطوط الكبرى لفكرنا على ضوء المستجـدات الحـديثة سعيـا إلى تـوظيفهـا (هـذه الخـطوط) فى بلورة مستقبـل نهضـوى . **ومـا أكـثـر الأسـمـاء والـدراسات التى تنـاولت التـراث من مختلف البـلاد العربية**

3 - فى المنهج

أن الاشـارة السـابقـة إلى أن كتاب « العالم » هو قول على قول يفترض بالضرورة بعدين : بعد العرض وبعد التقويم . وما دام مجـال كلام « العـالم » هو مسـألة التـراث والمشـاريـع النهضـويـة العربية الحديثة ، فان عرضه لهذه المسألة يقتضى منهجاً على ضوئه يقومها وعلى أساسه يقترح البديل عنها إذا ما رأى فيها تنكبا لسواء السبيل . ولذلك لم يخرج محمود أمين العالم عملياً عن الخط الذى تواتر فى أكثر من مقدمة كتاب حول التراث فى تصنيف المناهج السابقة المتبعة ، واعتبارها جميعاً غير صالحة ، وما الصالح إلاّ ما يرتئيه العارض الجديد . ولنا فى تصنيفات محمد عابد الجابرى فى « نحن والتـراث » و«قـراءات معـاصرة فى تـراثنا الفلسفى» ، وطيب تـيـزيـنى فى : « مشـروع رؤيـة جديـدة للفكر العـربى فى العصر الوسيط » وحسين مروة فى « النزعات المادية فى الفلسفة العـربيـة الإسـلاميـة » . وغـالى شكـرى « فى التراث والثـورة » وعـبـد الله الـعـروى فى « الأيـديـولـوجيـة العـربيـة المعاصرة » أدلة على القلق الذى يشعر به المثقفون والهاجس الذى يقـودهم نحـو تصـور أمثـل للدراسة العلمية والمنهجية .(1) ومحمود أمين العـالم ، اذ يقـدم منهجيـة فى تنـاول المسـائـل بالدرس ، انما يقدمها بالمقارنة إلى غيرها ، وبالاعتياض عنها فى آن واحد . ففى الوقت الذى يعرض فيه المنهجية البنيوية مثلاً ، يقومها على ضوء المنهجية التى يعتبرهـا الأسلم والأجـدر بـالإتبـاع ، وبـذلك يكتشف القـارىء هذا المنهـج . ولكن محمـود أمـين العالم ، لم يشأ أن يكلف القارىء عناء البحث عن المنهج الـذى تـوخاه فى دراسـة قضايـا الفكر العربى الراهن ، وإنما هو كشف عنه منذ الأسطر الأولى من المقدمة حين قال : « عالجت هذه القضايا

محمود امين العالم

على أساس منهجي واحد هو المنهج المادي الجدلي والتاريخي أو الرؤية الماركسية عامة . » (ص 7) ومثلما يتطلب هذا المنهج عرضاً يتطلب كذلك تصويبا لأن امكانيات الإنزلاق عنه متوفرة وذلك بسبب تطبيقه الميكانيكي أو بسبب بقائه معلقاً في مستوى الفكر .

ففي شان إساءة استعمال المنهج ، يقول محمود أمين العالم متحدثا عن بعض من دارسي التراث : « إن الخطأ الأكبر في هذه التقسيمات والتصنيفات الأيديولوجية إنها تقيم هذه التقسيمات والتصنيفات على أساس أيديولوجي خالص . أي أنها تفسر الأيديولوجية بالأيديولوجية . » (ص 42) . وبشأن الذين يطبقون المذهب تطبيقاً ميكانيكياً ناسين أو متناسين الجدلية التاريخية يقول : « ليس هناك في الحقيقة مجرد ثبات متصل جامد يقوم على اتخاذ الماضي نموذجاً ، وإنما هناك تغيير متصل سلباً أو إيجاباً يتسم بالنسبية التاريخية وبغير هذا المفهوم يصبح حكمنا على الظواهر الثقافية هو الذي يتسم بالثبوتية والجمود » . (ص 94) . لكن المنهج الصحيح الذي يجب تطبيقه على الأيديولوجية العربية شأن ما فعل حسين مروة في ملحمته الشهيرة : « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » على حد قوله « هو نفس ما ينبغي أن يكون عليه منهج نضالنا الثوري ، منهج ثورتنا العربية ذات المضمون التحريري والاشتراكي والقومي الديموقراطي وأعني به « المنهج العلمي الثوري » (ص 50) .

وعندما يلاحظ « العالم » أن هناك من المفكرين من اتبع هذا المنهج ، فانه يثني عليه شأن فعله مع حسن حنفي اذ يقول : « ففي نسيج تفكيره التطبيقي ، نجد حساً جدلياً وإدراكاً موضوعياً ، بل منهجاً علمياً عقلياً ، بل إستبصاراً ورؤية تاريخية ، فضلاً عن استهدافه التغيير الإجتماعي الجذري الثوري المعادي للاقطاع والبورجوازية الإستغلالية والإمبريالية . (ص 79) . وعلى ضوء هذا التقويم الماركسي ، يخص الكاتب نفسه قبل غيره بالنقد ، اذ تخلى عن زمن كتابته « معارك فكرية » عن تطبيق هذا المنهج الجدلي . ولذلك يعده كتابه التالي هذا تعديلاً في المواقف وتطبيقاً صارماً للمنهج الواجب اتباعه . غير أن هذا المنهج الذي يعدُّ في الأدبيات الماركسية اداة عمل أكثر مما هو وصفه جاهزة ، كثيراً ما يساء استعماله . ولذلك يعدُّ القرب والبعد عن المنهج القويم مسألة إحسان للتوظيف أو إخفاق فيه .

ففيما يتعلق بقضية الأولوية في جدلية التأثير الداخلي والخارجي مثلا ، يستنكر محمود أمين العالم على الكثير ، وبالذات على عبد الله العروي اعتباره أن فكر « الشيخ » (عبده) و « السياسي » (لطفي السيد) و« داعية التقنية » (سلامة موسى) هو انعكاس لفكر « لوثر » و « مونتسكيو » و « سبنسر » (ص 17) ويردُ قائلاً : « لاشك في تأثير الفكر الأوروبي على مفكرينا . ولكن هذا التأثير ما كان يمكن أن يتحقق وأن يتحول إلى تيار مؤثر ما لم يكن تعبيراً عن بنية اجتماعية محلية وموقف اجتماعي محدد . »

(ص 17) وقد أكد المؤلف هذا المقوم من مقومات المنهج أكثر من مرة (ص ص - 38 - 39 - 104 108 -107) . ومثل هذا التكرار اقتضاه أمران علمي ومبدئي ، أما العلمي فهو اليقين بأن لا تأثيراً أجنبياً يكون فعالاً إلاّ إذا وجد من الجسم المتقبل استعداداً . والمبدئي هو دفاع ضد الهجوم الدعائي الغربي في أن « النهضة » ما كانت لتكون لو لم يكن الدفع الخارجي . إلا أن القول باولوية العامل الداخلي على العامل الخارجي لا يعني أن الفكر انعكاس مباشر للبناء التحتي ، وإنما للأيديولوجية ، وخاصة في مجال الإبداع الأدبي والفني ، طبيعة نوعية خاصة وهي ثمرة عملية بالغة التعقيد » (ص 47) . وهذا يعني أن للفكر عامة وللفكر الفلسفي خاصة استقلالاً ، مما قد لا يصح معه دوماً أولوية العامل الداخلي على العامل الخارجي . وميل محمود أمين العالم إلى هذه الإستدراكات دليل تحرّ من لدنه وتطبيق مرن للمادية الجدلية بعيداً عن الدوغمائية التي أضرت بها أيما اضرار . إلاّ أن الصرامة التي يأخذ بها محمود أمين العالم نفسه في تطبيق منهجه المادي الجدلي قد تخونه أحياناً حينما يحاول مثلاً أن يبرهن على تواصل العقلانية العربية القديمة في الفكر الحديث . أليس في قوله . . « أن بعض جوانب الثقافة العقلانية الليبرالية هي امتداد للتراث العربي الاسلامي القديم في مرحلة انطلاقه الإنتاجي والتجاري والإبداعي قبل أن





تجهضه غزوات التتار والصليبيين والتمزقات الداخلية . » (ص 121) اليس فى هذا نوع من اللاتاريخية حيث تبدو عقارب الساعة قد توقفت فى فترة الهجمة التتارية الصليبية لتستأنف دورانها فى عصر النهضة ، لكن هذا الإخلال بتطبيق المنهج ليس إلا ثانوياً بالمقارنة إلى السعى الدائب فى إحسان توظيفه ، خاصة فى القضايا الساخنة كقضيتى الدين والقومية ، فقد تعامل معهما محمود أمين العالم تعاملاً يبدو فى الظاهر تكتيكيا ولكنى أراه طريفاً وفى الأن نفسه جدلياً . فهو يقيم فرقاً واضحاً بين الدين والفكر الدينى والحركة القومية والفكر القومى . وبقدر ما ينبذ الفكر الدينى والفكر القومى يقر الدين والحركة القومية باعتبارهما مقومين من مقومات ذاتيتنا الثقافية .

فالفكر الدينى هو منهج يوظفه بعضهم لا فقط فى الدين بل فى الحياة أيضاً لغاية تأييد الواقع المتعفن أو لغاية التصدى للفكر النقيض وهو الفكر الموضوعى العقلانى . هذا الفكر الذى نجد أثره لا فقط فى الحياة بل فى الدين أيضاً (ص 132) .

ومادام المنهج الماركسى هو المنهج الذى اختاره المؤلف لتصنيف كتابه ، فوضح معالمه ونفى شوائبه ، فإن الأمر يدعوه أيضاً على ضوء هذا المنهج إلى التعامل الجدلى مع المناهج الفكرية الأخرى السائدة على الساحة العربية كمنهج الوضعية المنطقية مثلا .

فقد أخذ زكى نجيب محمود على فهمه للعقل على أن له صفة واحدة فى الحضارات جميعها وهى « دقة التصوير لما ينبغى أن يتخذ من وسائل لتحقيق هدف . » (ص 312) بينما يرى « العالم » أن مفهوم العقل ذو دلالة إجتماعية تاريخية وليست دلالته دلالة إجرائية نفعية مطلقة فوق التاريخ وفوق المجتمع . (ص 312) . ومثل هذا النقد الموجه للعقلانية مفهوم زكى نجيب محمود يوقع الكاتب فى ورطة هو بها واع ، وهى : « هل معنى هذا أن نقف عند هذه الحدود الوضعية للعقل والعقلانية ولا نتعرض لها بنقد ، مراعاة للمعركة التى نخوضها مع الفكر اللاعقلانى ؟ » (يقصد الاخوانى) (ص 300) . وهكذا يتضح أن المنهج الواجب اتباعه هو فى النهاية محصلة معركة متعددة الجبهات بين الفكر الموجود فى مستوى السلطة والفكر المكتسح للساحة الإجتماعية بشكل قاهر والفكر الراغب أن يتخذ له موطىء قدم على الساحة السياسية والثقافية .

أما البنيوية ، فقد تعامل معها محمود امين العالم ، تعاملاً موضوعياً إذ أبدى ما لها من إيجابيات وما فيها من قصور عن مطاولة الفعل التأريخى الخلاق فى صراعيته وحركته المتصاعدة ، على حد قوله (ص 48) . ولقد عرض للبنيوية فى إطار حديثه عن محمد عابد الجابرى الذى وظف فى دراسته للتراث هذا المنهج نسجاً منه على منوال ميشال فوكو . فقد قال بشأنه : « هو يسعى لتحقيق ذلك بمنهج يقوم على معاجلة التراث معالجة بنيوية وتأريخية وأيديولوجية ، ويقيم دراسته على المضمون أو الوظيفة الأيديولوجية للفكر الفلسفى » (ص 74 . لكن هذه الدراسة البنيوية ذات فائدة جزئية إذ هى دراسة تخطيطية ، تقدم صورة مسطحة جامدة للإبداع الإنسانى فكراً وسلوكاً ، معزولة عن حركة الواقع الإجتماعى والتأريخى . (ص 48) . وبهذا يتضح أن رفض البنيوية ليس مطلقا ، اذ هى تدرس الواقع دراسة آنية معمقة ، ولكن البعد الزمنى من هذه الدراسة مفقود . ولعل هذا هو سبب خفة اللهجة التى يتعامل بها محمود أمين العالم مع هذا المنهج على خلاف المنهج السابق الذكر .

على أن إقامة امين العالم خط تباين واضحاً مع هذين المنهجين لا تعنى القطع معهما بقدر ما تعنى التعامل الجدلى معها ، خاصة وهما منهجان غربيان تأثر بهما مفكرون عرب ووظفوهما فى دراسة التراث وتقديم مشاريع نهضوية بديلة عن الواقع الراهن . والكاتب نفسه قد استقى مذهبه المطبق هذا من الغرب أيضا ، مما يحمل على التفكير فى كيفية التعامل مع الغرب لا فقط كمنتج لمناهج فكرية بل أيضاً كمنتج لحضارة يسعى أن تكون كونية . ولأمين العالم فى هذا المجال ، موقف واضح يتمثل فى التعامل الجدلى أيضا مع الغرب . فهو يقول : « ليس هناك ما يسمى بالفكر الغربى على إطلاقه . الفكر الغربى ليس كتلة صماء ، وإنما هو مدارس واتجاهات وتصورات ومناهج تعبر عن مواقف ومواقع اجتماعية مختلفة . » (56) . وهذه المواقف المختلفة هى الموقف الرأسمالى والموقف الاشتراكى . وعملية الجمع بين الموقفين ـ حسبه ـ غايتها نسج غطاء أيديولوجى لإخفاء البديل التقدمى الوحيد لوضع حد نهائى لعلاقة التبعية للرأسمالية الغربية ، بل لتكريس هذه التبعية على نحو أخر (ص 123) . ولذلك نفهم الحملة الشعواء التى خاضها الكاتب ضد أنور عبد الملك القائل بالخصوصية الشرقية ونبذ الغرب . فالعالم يرى أن هذه الخصوصية هى ثمرة موقف غائى أيديولوجى خالص . والهدف من إعلانها هو التمايز الشوفيني عن الغرب ، هو تكريس منهج اصلاحى فى مواجهة المنهج الراديكالى الثورى (ص 207) . ومن التعسف ـ حسبه ـ رفض كل ما انتجته الحضارة الأوروبية والبحث عن منحى فكرى ومنهجى مختلف ومتمايز تماماً لأن للحضارة الأوروبية إسهامات علمية تتميز بالشمول والكلية الموضوعية والتى يمكن التسلح بها لا كتشاف التنوع نفسه والخصوصية نفسها . » (ص 44) . ولا يخفى ما فى هذه الملاحظة من لهجة دفاعية اقتضاها انخراط العالم فى المنهج المنتمى إلى الغرب اصلاً وإلى الإنسانية امتداداً وتوسعاً .

لكن هذا الموقف رغم ذلك غير مريح خاصة وإن الدعوة إلى إبداع منهج دراسى يكون فى الأن نفسه استلهاماً من مناهج الغرب واستيحاء من التراث ليست دعوة فريدة بل هى متواترة لدى أكثر من باحث عربى تعرض إليهم محمود أمين العالم فى كتابه . ووجود مثل هذا الطرح على الساحة اقتضاه التطور الحاصل فى المستوى العالمى ، للعلوم الانسانية ونتائج بحوثها ، بل اقتضاه أيضا النهج المعادى للعقلانية والأنسيّة فى الغرب أى ذلك النهج الذى أخضع العقلانية ونظرية التقدم ، معلمى الحضارة الغربية الحديثة إلى النقد . ولذلك نجد أمين العالم يقبل بامكانية وجود منهج حديث ـ دون التفريط فى المنهج الجدلى المعروف ـ يعيد النظر فى النتائج التى توصل إليها العلم والحديث . فهو يقول : « وقد يكون من الطبيعى بل المطلوب علمياً نقد ومراجعة الأسس المنهجية والمعرفية للعلوم الإجتماعية والنفسية والإقتصادية والفلسفية والإنسانية عامة نقداً ومراجعة متصلة فى ضوء الخبرات العلمية والتجريبية والمكتشفات الجديدة ، لما تمتلىء به هذه العلوم من مفاهيم وعناصر أيديولوجية . بل أن نقوم بالأمر نفسه بالنسبة للعلوم الطبيعية كذلك ، بهدف ترسيخ وتعميق علميتها . » (ص 249) .

وبهذا يتضح ما للابستمولوجيا اليوم من دور فى خلخلة القناعات وفرض السؤال باستمرار . وهو فى الحقيقة ما يمثل نوعاً من الصعوبة لأولئك الذين ارتاحوا إلى النتائج المتحصل عليها ووقفوا دون

التطوير وإعادة النظر . ولا شيء أدل على نبذ التعصب لدى « العالم » فضلاً عن قبوله ، باعطاء الإبستمولوجيا الدور الذي تستحق ، من اقراره بتعدد الامكانيات في تناول قضية ما بالدرس ، خاصة اذا كانت الدراسة متعلقة بالفلسفة .

ولعل هذا الذي جعل « العالم » يرفض اطلاقية الاحكام ، حتى ولو صدرت ممن يعتبره ممثلاً للمنهج المادي الجدلي وهو مروة ، فهو يثير مسألتين أساسيتين تعليقاً على تصور حسين مروة لنمط الإنتاج السائد في العصر الوسيط قائلاً :

« هل نستطيع أن نعمم الحكم بسيادة نمط الإنتاج الإقطاعي في كل البلاد العربية الإسلامية طوال هذه المرحلة التاريخية ؟ وهل هذا الاقطاع الشرقي مرادف لنمط الإنتاج الآسيوي ؟ » (ص 86) .

والغاية من طرح هذين السؤالين واضحة ، وهي البحث عن الدقة ونبذ التسرع في إلقاء الأحكام ، لأن البت في قضية شائكة من طراز طبيعة المجتمع يقتضي دراسة ميدانية مستفيضة لا البرهنة على صحة المنهج المنطلق منه في البحث .

وهذا السعي إلى الدقة من لدن « العالم » نجده واضحاً عند اعتراضه على رأي مّا ، فهو لا يهرع سريعاً إلى تخطئته وإنما هو يقاربه بحذر علمي مستعملاً مثلاً عبارة « إلى أي حد ؟ » للتدليل على أن الأحكام التي يقدمها هو ذاته ليست إطلاقية وإنما هي اجتهاد . ولعل تحري الكاتب هذا ، لا ينشد منه صاحبه علمية في البحث فحسب ، بل تعليماً لمنهج مرغوب استعماله والدقة المتوخاة في ضبط مسألة من المسائل تدخل هي ايضا تحت طائلة النزعة التعلمية لان المطلوب دوما هو الوصول إلى القارىء للتأثير على قلبه وذهنه ، وإلا كان المنهج المتوخى ، مهما كان ، ترفاً فكرياً . ولذلك ، كثيراً ما كان الكاتب يلجأ إلى التصنيف حتى يبسط للقارىء القضايا المطروحة فهو ، عند عرضه لحجج أنور عبد الملك في انكار وجود أزمة في اقعنا العربي ، يصنفها (أي الحجج) إلى صنفين : « النوع الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحجج الخطابية التجريدية . . . أما النوع الثاني فيمكن أن نسميها بالحجج الوصفية . (ص 196 - 197) وعندما تكون التصنيفات التي يقدمها عسيرة على الفهم يضرب الأمثلة لمزيد التوضيح والتدليل على صحة رايه ، من ذلك توضيحه مثلا الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » في « عدم الانحياز » و « الجامعة العربية » و « الانفتاح الاقتصادي » ، كما يضرب الأمثلة في مجال الفرق بين العقلانية .

واللاعقلانية بين القاضي عبد الجبار والباقلاني الأشعري بالرغم عن أن كليهما ينهج النهج المنطقي في البرهنة (ص 314) . والذي يوضح هذا التحري أيضاً التدقيق في « المصطلح » « لان أكثر المفاهيم تداولاً هي أكثرها حاجة إلى التوضيح والتحديد . ذلك أن التداول والإستعمال اليومي يفقد الكلمات أحياناً دلالتها الموضوعية المحددة ويحملها بدلالات أيديولوجية مختلفة . » (ص 119) .

4 - في المصطلح

إن هذا التنبيه المنهجي من جانب محمود أمين العالم يدل على الرغبة في أن يكون التواصل بين المرسل والمتلقي ممكناً . ولا شيء يضمن هذا التواصل أفضل من التحديد المسبق للمفاهيم . والمصطلحات المستعملة .

فقد توقف أكثر من مرة ليحدد مفهوماً بعينه في إطار تناوله قضية ما بالدرس . فقد استوقفته لقطة أيديولوجية فعرفها (ص 35) . وعندما نبه إلى الخلط الذي يقع فيه البحاثون والنقاد خصوصا بين المضمون والموضوع الأدبي اضطر أن يفسرهما كليهما حتى يكون لحكمه بالخلط مبرر . ولما كان تناول القضايا الساخنة يستوجب الحذر ، فقد لجأ « العالم » عند تفريقه بين الدين والفكر الديني والحركة القومية والفكر القومي إلى ايّضاح كل من هذه المفاهيم (ص 132) . أما الفرق بين « التوفيق » و « التوفيقية » فقد نبه إليه معطياً لكلا المفهومين حده . فهو يقول مثلاً : « الفارق هو أن التوفيق يختار ويحسم بشكل واضح فكرياً وعملياً على حين أن التوفيقية أيديولوجية تخفي بظاهر التوفيق بين طرفين حقيقة الإنحياز الدائم نحو طرف منهما » (ص 287) .

5 - بين التراث والتجديد

لعل تبين فكر محمود أمين العالم ، في هذا الكتاب ، من قضية التراث والتجديد ، أعقد ما يكون ، وذلك لطبيعة الكتاب ذاته إذ هو مجموع مقالات متنوعة ، فضلاً عن أن رأي الكاتب مبثوث عبر هذه المقالات المتعددة ، وهي آراء من قبيلين ، من قبيل الفعل حيناً ومن قبيل رد الفعل أحياناً . وكي يصل القارىء إلى تجميع رأي الكاتب هو مطالب بتلمس هذا الرأي في مظانه عبر صفحات الكتاب كلها .

ومما يدعو إلى التأني هو اختلاف النوعية التي عليها مقالات الكتاب فبعضها عرض نقدي لكتاب في التراث والتجديد ، وبعضها الآخر استعراض لاراء الكاتب المنقود ، وهي آراء مبثوثة في كثير من إنتاجه ، وبعضها الآخر عرض من العالم لأرائه الخاصة في التراث والنهضة ، وفيها جميعاً تعقيب من الكاتب على الأراء المعروضة إما بالتأييد أو بالنقض . وهذا التعقد في تحديد معالم التصور النهضوي في فكر العالم إنما هو تعقد في تحديد معالم المشروع النهضوي العربي عموماً . والطبيعة الخاصة لهذا الكتاب في مستوى البنية الداخلية ليست في النهاية سوى انعكاس لبنية خارجية هي بنية الفكر العربي الراهن الباحث عن مخرج من مأزقه . وقضية التراث ، في آخر التحليل ، هي جزء من المعركة الفكرية الأكبر ، المعركة بين « الوعي الزائف » و « الوعي الصحيح » بين الوعي الضبابي والهلامي والوعي الموضوعي العلمي ، بين وعي التعلق باوهام يوتوبيّة والوعي بضرورة السيطرة على قوانين واقعنا العربي فكرياً وعلمياً أيضاً » (ص 226) . وما دامت كذلك « فالموقف من التراث هو موقف سياسي علمي أو على الأقل يفضي إلى مواقف سياسية عملية ذات دلالة إجتماعية . . محددة ، وهذا هو معنى الطبيعة الأيديولوجية للموقف من التراث . » (ص 225) . فما يتوقع أنه دراسة أكاديمية للتراث العربي في الحقل الفلسفي أو الأدبي أو الفكري إنما هو في الحقيقة مرحلة أولى في البحث ، هي المرحلة العلمية وهي تقف عند الحدود الوصفية التقريرية الخالصة للتراث في مختلف تجلياته . (ص 225) لكن الانتقال من عملية التحقيق والوصف هذه إلى عملية التقييم والتوظيف ، تنقلنا مباشرة إلى أفق الأيديولوجية . (ص 225) وهذا التصنيف الثنائي للناظرين في التراث سوف نجد له تجسيداً عملياً في الكتاب إذ هناك من له رأي في التراث ومشروع نهضوي على ضوئه : زكي نجيب محمود وحسن حنفي وأنور عبد الملك . وهناك من اقتصر على المرحلة العلمية دون الدور الأيديولوجي التوظيفي كعبد الرحمن بدوي الذي أشير اليه في الكتاب اشارات عابرة .

وبين أولئك هذا ، هناك من له رأي في التراث وليس له مشروع نهضوي بديل : محمد عابد الجابري وأدونيس وعبد الله العروي وحسين مروّة . وهناك من لم يبسط رأيه في التراث ، وقدم مشروعاً بديلاً حسب تقويم ضمني ، للوضع الراهن : الأخوان المسلمون وعادل حسين والبشري والقذافي .

وتوزع هؤلاء المفكرين بين صنفين اثنين لم يسول الكاتب الصنف الثاني منهما إلا دوراً

ضئيلاً جداً ، إنما يدل على غلبة البعد الأيديولوجي على البعد العلمي في دراسة التراث في هذا الكتاب . وهذه هي الفكرة المحورية التي تدور حولها مقالات الكتاب كلها الا وهي أن دراسة التراث ليست بالمرة ، بريئة ، وإنما هي تعكس موقع المفكر الطبقي من ناحية ، ومدى التزامه الثقافي من ناحية ثانية ، وهذا ما يفسر الخطاب السجالي الوارد عليه هذا الكتاب . ويكمن هذا الخطاب أساساً في طريقة العرض للآراء التي سوف تخضع للنقد ، وفي المشروع الذي يقترحه المؤلف بديلاً عما هو مطروح . ولذلك فسوف نهتم اساساً بالتقويم الذي قام به محمود أمين العالم لآراء المفكرين الذين تناولوا قضية التراث بالدرس أو أولئك الذين تصوروا مشروعاً للنهضة العربية اللاحقة .

فدعوة زكي نجيب محمود إلى « أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً ، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة » (ص 12) إنما يعتبر موقفاً توفيقياً انتقائياً نفعياً . والذي جر زكي نجيب محمود إلى هذا الاختيار هو منهجه الوضعي الذي لم يشأه أن يكون عقلانياً محضاً وإنما أعطاه « بُعدَ ذا خصوصية تراثية هو العمق الروحي والإيمان فكانت العقلانية التي طرح عقلانية إجرائية تتميز عن مثيلتها الغربية وعن التوظيف النفعي الخالص لها ، الأحادي الجانب (ص 317) . وما جعل أمين العالم ينقم على هذا الطرح هو كونه السائد في كثير من البلاد العربية اليوم . يقول : « ألسنا نجد هذا الأمر جهيراً زاعقاً في ممارسات كثير من البلدان العربية النفطية التي تتجاور فيها تجاوراً وظيفياً تبريرياً النزعة التكنولوجية الإجرائية مع الدعوات السلفية المتخلفة » (ص 317) . وعلى عكس الموقف من زكي نجيب محمود ، يقف أمين العالم من حسن حنفي موقف الاكبار وذلك لمجهوده التجديدي والنضالي اليساري الإسلامي . ولا غرو أن نجد هذا الرضا عن حسن حنفي اذا كان مفهومه للتراث يقترب جداً مما يقوله محمود أمين العالم ، فهو يرى أن « التراث هو إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر . » (ص 76) . وما دام الأمر كذلك فإن التراث والتجديد يستهدفان تكوين حركة جماهيرية شعبية وحزب ثوري يكون هو المحقق للثقافة الوطنية الموجهة لسلوك الجماهير وتغيير الأطر النظرية الموروثة طبقاً لحاجات العصر ، ابتداء من علم « أصول الدين » الذي يعطي الجماهير الأسس النظرية العامة التي تحدد تصوراتنا للكون . بهذا يمكن الانتقال من الاصلاح الى النهضة ومن إعادة التفسير إلى تأسيس العلم ومن الاصلاح النسبي إلى التغيير الجذري . ولا يمكن أن يتحقق هذا بالطبقة البورجوازية ، ولو كانت وطنية ، بل هو عمل لطليعة الطبقة العاملة لانه إعادة لتفسير التاريخ من وجهة نظرها وبناء على متطلباتها . والمثقفون جزء من الطبقة العاملة ، فالعمل هو الممارسة العامة لكل فعل يهدف إلى تغيير الواقع . » (ص 77) .

ومثل هذا الطرح الذي رضي أمين العالم عنه في عمومه ، إنما هو طرح يساري الإسلاميين أو من يسميهم « بالسلفيين الجدد » وهم الذين يولون أهمية للجانب المعرفي ولا يقطعون الصلة مع الجماهير ، صاحبة المصلحة في التغيير . ولعل هذا هو نقطة الإشتراك مع دعوة العالم . غير أن أنور عبد الملك . باطروحاته الحديثة حول ريح المشرق وتغيير العالم قد جلب نقمة العالم كاشد ما تكون النقمة . ولذلك حظي ، بالقسط الاوفر من الاهتمام اذا قمنا بعملية إحصائية بسيطة . والذي يؤاخذ عليه « العالم » عبد الملك هو أنه في تقويمه للتراث العربي الاسلامي ، قد اكتشف هيمنة لازمة هي طابع التأليف سواء في المجال الإجتماعي بوجود الوحدة والتسامح أو في المجال العقائدي بوجود المادية والروحية أو في المجال الفكري بوجود العقلانية والوجدانية . وهذا الطابع التأليفي هو الذي ساد أيضاً على الصعيد السياسي بوجود الدولة المركزية ، وهي نموذج الدولة في البلدان النهرية عموماً . وعلى ضوء هذا التحليل ، يقدم عبد الملك مشروعه النهضوي الشرقي مركزا على « الأقانيم الثلاثة أو القوى المحركة للمجتمعات العربية والشرقية لتحقيق رسالاتها الحضارية التاريخية . أنها الجهة الوطنية المتحدة والدولة المركزية والاسلام السياسي » .

(ص 208) . وهذا التصور لطابع الحضارة الشرقية لا يستبعد الطابع الأوروبي فقط ، وإنما يعاديه . وهو عين ما يؤاخذ عليه أمين العالم صاحبه لأن تصوره عن الغرب تصور إقصائي فضلاً عن كونه انتقائياً . وهو لا يرى في نزعة التمايز التي يدعو إليها عبد الملك إلا نوعاً من القومية الشوفينية الدينية رغم أنها تتخذ مظهراً علمياً من حيث المصطلح والمنهج . » (ص 218)

وعندما ننظر في موقف « العالم » من الذين درسوا التراث دون أن يقدموا مشروعاً بديلاً عن الواقع ، نلمس أن العالم قد اثنى على مجهودهم العلمي ولكنه وإن شاطر البعض مذهبه فقد حدّد مواطن الإختلاف مع البعض الآخر سواء في مستوى المنهج المطبق أو في مستوى النتائج المتوصل إليها . فقد أخذ الجابري مثلاً على ما دعاه بأيديولوجيته الشوفينية المغربية ، عندما رآه يقسم الفلسفة الإسلامية إلى عقليتين : عقلية شرقية وعقلية غربية ، الأولى فارابية سينية صوفية والثانية رشدية واقعية . لذلك تساءل العالم : « إلى أي حد يمكن القول بهذا الفصل الحاسم بين الفكر الإسلامي في المشرق والفكر الاسلامي في المغرب ؟ ألا تجد في هذا التقسيم المشرقي المغربي الذي يقول به الجابري نوعاً من اللاتاريخية في تحديد وتحليل الظواهر أو نوعاً من التعميم التجريدي في تفسير الظواهر ؟ » (ص 75) . والذي لفت انتباه « العالم » في كتاب « الجابري » « نحن والتراث » هو طلوعه بنظرية طريفة في شأن ضرب الفلسفة العقلية في الإسلام فهو يقول : « إن الضربة الحقيقية لا ينبغي أن تعزى إلى الغزالي بسبب كتابه « تهافت الفلاسفة » وإنما إلى ابن سينا الذي يعدُّ أكبر مكرس للفكر الغيبي الظلامي الخرافي في الاسلام . » (ص 75

وإذا كان اعتراض « العالم » على أدونيس لمعاداته الماركسية ، فإن اعتراضه على العروي يعود إلى تبني الماركسية والدعوة إليها ولكن بشكل مثالي وهذا التبني للماركسية كما يرى العروي لا يتم إلاّ بعد أن نقطع نحن العرب مع تراثنا العربي القديم : « إن أجتثاث الفكر السلفي من محيطنا الثقافي يستلزم منا كثيرا من التواضع والرضا بأن نتميز عن الغير بنبراتنا فقط لا بمضمون ما نقول . ورب معترض يقول : « ستكون حينئذ ثقافتنا تابعة لثقافة الغير ويجيب الأستاذ العروي بحسم « ليكن . . إذا كان هذا هو طريق الخلاص ، تؤدي بذلك ثمن سباتنا الطويل وتقهقرنا المتواصل واتباعيتنا (سنيتنا) المركبة لقد أدينا ثمنا باهظا للقومية الثقافية الفارغة لقد افتخرنا طويلا ، وانتجنا قليلا . (ص 16) . وعند الحسم مع الماضي ، تقوم نخبة مثقفة عربية تمهد السبيل بدعواها للمرحلة العلمية من الماركسية بعد اقامة الأساس الموضوعي المادي لها . (ص 66) . ولعل في الاشارة السابقة الى كون الفكر العربي المعاصر انعكاساً للفكر الأوروبي ما يؤيد هذه الدعوة في الانفلات الكلي من الأصل

والانخراط في الحضارة الغربية كلياً . وإذا كان اهتمام العروي منصباً أساساً على الفكر العربي الحديث فإن اهتمام حسين مروة قد تركز على القديم وبالذات على العصر الوسيط . وكتابه « النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » يعدُّه « العالم » بموضوعية كاملة ـ كما

يقول ـ ملحمة فكرية تاريخية فى حياة الفكر العربى الحديث ؛ وهى ملحمة تاريخية (ص 82) . ولقد عرض أمين العالم لهذا الكتاب بتفصيل جم وقدم بعض الملاحظات المنهجية عليه وهى ملاحظات لا تضع المنهج موضع سؤال ، لكنها تتطلب مزيداً من الدقة والتثبيت خاصة فى ما يتعلق بنمط الإنتاج العربى السائد أو بالتوفيق بين العقل والنقل أو بالفقه وأصوله لما لها من أهمية فى الصراع الفكرى الفلسفى . وهكذا يتضح أن الأربعة المذكورين ينتمون فى مجملهم إلى الفكر العقلانى والجدلى ، لكنهم يختلفون فى توظيفهم لهذا الفكر . ولذلك لا نلمس من جانب العالم حدية فى التعامل معهم ، كما وجدناها فى تعامله مع زكى نجيب محمود أو أنور عبد الملك .

ولئن كان من عرضنا إليهم سابقاً يمثلون ـ على الساحة الفكرية العربية ـ وجوداً فى المعرفة فان الذين قدموا مشاريع نهضوية دون أن يكون لهم درس معمق للتراث ، ليسوا أقل شأناً خاصة إذا كانوا على مستوى الرأى العام مسموعى الكلمة شأن الإسلاميين الجدد أو الاسلاميين المتعصبين او أنصار الكتاب الأخضر . ولقد عرض العالم لهذه التيارات الفكرية تارة بشكل مستقل وتارة فى إطار تقويم التجربة الناصرية وتارة أخرى فى إطار عرض آراء الاسلاميين الجدد أو اليسار الاسلامى فى النهضة المزمع بناؤها .

ففى شأن « الأخوان المسلمين » والجماعات الإسلامية الأخرى يرى أمين العالم أن ليس فى خطابهم الأيديولوجى أى تجديد للفكر الاسلامى أو أى أجتهاد خلاق فى أمر من أموره . . . إنه رفض انفعالى للواقع ، على أنه بغير شك يعبر عن رفض للتعاسة والدونية والفقر والنسق الغربى البذخى المستفز وسياسات التبعية والردة والتسليم . ولكنه رفض سلبى طوباوى يعبر عن نفسه بالعزلة والاعتزال بتشكيل المجاميع المتآلفة الضيقة المتعالية أو بالهجرة عن المجتمع أو داخل المجتمع نفسه أو بالعنف الفردى ، فضلا عن سيادة روح القلة النخبوية المتعصبة التى تنكر روح الجماعة والشورى والإجتهاد بالرأى » (ص 267) . أما الاسلاميون الجدد ، ويمثلهم عادل حسين والبشرى ، فانهم يؤكدون على الطابع الاستقلالى فى بناء النهضة ، وهذا الاستقلال يتم عن الغرب اشتراكيا أو راسمالياً . لكن الاشكال ، حسب « العالم » يكمن فى تحديد نوعية السلطة المقترحة التى سترعى البنية الاقتصادية المستقلة . وما دامت هذه البنية الإقتصادية المقترحة تستمد نمطها الاستهلاكى من نمطنا الحضارى ، فان السؤال الذى يطرح هو ما مدى إستقلالية النمط الرأسمالى الداخلى عن النظام الدولى لتقسيم العمل ، وهل بالامكان القيام بتنمية فى غير ظل التبعية المباشرة لهذا النظام ، بالتالى تنمية هامشية مشوهة تابعة ؟ أما « الكتاب الأخضر » فقد خصه أمين العالم بنقد خاص فى إطار ندوة عقدت حوله فى العام 1979 فى طرابلس . فهو يرى أن « تشكيل اللجان والمؤتمرات الشعبية الليبية التى تضم مختلف الفئات الشعبية بغير تمييز ، قد يتضمن المفهوم النظرى لتذويب الفوارق بين الطبقات وحسم الصراع الطبقى سلمياً . » (ص 143) . كما إنه يؤاخذ « الكتاب الاخضر » على موقفه الحدّىّ من الحزبية والدساتير الوضعية والمجالس النيابية باعتبار أن لا سبيلاً واحدا لتحقيق الديموقراطية وإنما الوسائل والأساليب متنوعة بتنوع الملابسات وعلاقات القوى فى هذا البلد أو ذاك . » (ص 145) . وعلى هذا الأساس يؤكد ضرورة حق الاختلاف والتحاور البناء بين التنظيمات سواء تعلقت بالفكر الوطنى أو الاجتماعى أو القومى . وقد كرر فى مداخلته هذا المعنى مراراً لما للتجربة الناصرية فى أطار الإتحاد الاشتراكى من شبه مع ما يدعو اليه القذافى من ضرورة الإنصهار فى بوتقة اللجان والمؤتمرات الشعبية إنصهاراً كلياً .

وبعد هذا العرض الموجز والمخل لسائر الآراء حول الفكر الحديث ، يفرض البحث عن رأى أمين العالم بشأن التراث والتجديد نفسه . فهو قد رفض الانتقائية بمفهوم زكى نجيب محمود والخصوصية بمفهوم أنور عبد الملك والمثقفاتية الماركسية بمفهوم العروى والاستقلالية عن الغرب والأخذ من التراث بمفهوم الاسلاميين الجدد فما هو البديل عن ذاك كله ؟ أنه التحام الجماهير بالمثقفين الثوريين يقول : « إن طريق الثورة الاجتماعية طريق التحرر والاشتراكية والوحدة القومية الديموقراطية والثورة الثقافية هو طريق الأصالة وطريق الخصوصية وهو كذلك طريق العصرية والتحديث . » (ص 69) . لكن هذا الكلام الموجز ذا اللهجة الخطابية قد يحتاج مزيداً من التدقيق يقدمه الكاتب منذ الصفحات الأولى من كتابه عندما يقول : « الموقف من التراث ، لا ينبغى أن يكون موقف الإحياء السلبى ، أو موقف الإسترداد البليد ، فضلاً عن أنه لا ينبغى أن يكون موقف الرفض المطلق أو الانتقائية النفعية إنما ينبغى أن يكون موقف النقد التاريخى الشامل ، الذى يتبنى التراث له ، بكل انحائه ، ويتخذه عمقاً تاريخياً لنا ، لا مجرد أداة تساعدنا فى طرائق العيش ، أنه الوعى النقدى التراث معانى وقيماً متصارعة فى حياة الماضى . . وأن نتيح هذا الوعى للناس جميعاً لا بنشر النصوص أو تحقيقها فحسب ، وإنما بتقييمها تقييماً نقديا بمختلف وسائل الإعلام والتعليم والثقافة » (ص 19) .

على أن القول برفض الانتقائية فى التراث قد يبدو مجرد شعار لا يخضع عند الممارسة للتطبيق . وقد وقع أمين العالم فعلاً فى التناقض أكثر من مرة اذ أخلّ بهذا المبدأ . ففى إطار حديثه عن كيفية مواجهة الثقافة الإمبريالية الصهيونية ، قال : « وإنما نواجه الثقافة الإمبريالية الصهيونية بثقافة تنطق بلغة التراث العربى الاسلامى الأصيل العظيم . وبكل ما يحتشد به من قيم العقلانية والاستنارة والإبداع والخلق وروح النقد والإجتهاد والتجدد . » (ص 106) . أليس فى هذا الكلام ما يعبر عن انتقائية واضحة ، يُقرّبها هو نفسه فى مجال آخر فهو يقول بشأن الإسلام الذى يمثل مصدراً اساسياً من مصادرنا الثقافية : إن هناك إسلاماً تسوده العقلانية واسلاماً تسوده الشعوذة الصوفية إسلاماً يستخدم لتكريس البنية الرأسمالية الريعية التابعة اقتصادياً ، والإستبدادية سياسياً واسلاماً مستنيراً تضيئه روح الإجتهاد والعقلاني والديموقراطية والعدالة الاجتماعية . » (ص 132) .

لكن الأمر لا يقف عند حدود التناقض الداخلى هذا ، بل يتعداه إلى الاقتصار على رفع شعار دون تحديد للكيفية التى بها يقع تنفيذ هذا الشعار . فلا يكفى القول مثلا : « بإن التراث كله تراثنا ، فلنحسن إدراكه واستيعابه واستلهامه وكشف حقائقه بطريقة نقدية تأريخية . » (ص 68) . وإنما الواجب ذكر كيف يتم ذلك . ولعل الإقتصار على الشعار هو الذى يوقع فى التناقض كما سبق أن وضحت . والتناقض فى الحقيقة راجع إلى عدم الإعتراف بالانتقاء بينما هو عملياً موجود سواء من جانب النهضويين التقدميين أو السلفيين على حد السواء . ولذلك قد

د. زكي نجيب محمود

لا نصدق كل من يدعى رفض الانتقائية ويندد بممارسها ، اذ قد يكون خطابه سجالياً أكثر مما هو علمى خاصة والقضية المطروحة على بساط الدرس تقتضى مثل هذا السجال والمماحكة . ولعل هذا الخطاب يرجع بالأساس إلى إشكالية النهضة عينها اذ لم يتبلور خط تكون له الغلبة على الساحة الثقافية والاجتماعية ، وإنما السائد من هذه الخطوط ، لم يفلح فى كسب الاجماع من حوله وتحقيق ما رفعه من شعارات ماضياً وحاضراً .

بين العلم والأيديولوجيا

إن الحد الفاصل بين العلم والأيديولوجيا فى العلوم الأنسانية بعامة والعلوم السياسية بخاصة غير دقيق ولا معروف ، اذ كثيراً ما يقع التداخل بين المستويين بحيث يصعب نسبة « العلمية » إلى العلوم الإنسانية رغم النتائج الباهرة التى حققتها فى الفترة المعاصرة . ودراسة التراث تخضع مثل غيرها للتأثير الأيديولوجى بل أن من الدارسين ، من يؤكد على البعد الأيديولوجى فى التراث ، ما دام البعد المعرفى قد تُجُووز تأريخيا ، وأصبح التمسك به من قبيل العبث . وتزداد الحاجة إلى الاستخدام الأيديولوجى للتراث باعتبار العصر الذى فيه تتم دراسته . فإذا كان الناظرون فى التراث العربى ، اليوم ، ينتمون فى معظمهم إلى الزمن العربى الموحش ، فانهم ، سواء قدموا مشاريع نهضوية أو لم يقدموا ، يعكسون تصورهم للتراث ولكيفية توظيفه خدمة لمستقبل يرتؤونه أفضل . وهم فى تحليلهم للتراث ، شآوا أم أبوا ، لا يسلمون من اسقاط آرائهم الراهنة عليه ، وحتى فى صورة نبذهم لأى نموذج من النماذج الفكرية أو المذهبية ، إنما هم فى آخر التحليل قد اختاروا نموذجاً بالإمكان تسميته باللانموذج . فالظرف الزمانى والانتماء الفكرى أو المذهبى ينعكسان بالضرورة على التصوّر المحدد للتراث أو لكيفية توظيفه . وهذا ما نلمسه واضحاً فى كتاب محمود أمين العالم هذا ، اذ امتداد المقالات على أحد عشرة عاماً أو تزيد هى فترة الردة على التجربة الناصرية ، لا يمكن الا يؤثر على تصور أمين العالم للتراث .

والتجديد ، وذلك لأن التجربة ذاتها تقتضى تقويماً خاصاً لما بها هى نفسها من ارتباط بالآنى فى علاقته الجدلية بالزمنى . ويقتضى هذا التقويم أقصى درجات الموضوعية ، وهو ليس بالامر الهين اذ الردة عليها متعددة الأطراف والوقوف معها أو ضدها ليس مريحاً ، وكذا الأمر عند اتخاذ موقف الحياد . ومثل هذا الحرج نلمسه فى ثنايا الكتاب تراوحاً ما بين تأييد مطلق للتجربة وبين بيان محدوديتها ونواقصها بل نلمسه منذ المقدمة ذاتها . فهو يقول : « لقد كنت أعتقد آنذاك ـ وما زالت اعتقد حتى اليوم ـ أن ثورة يولية ، قد حققت فى هذه المرحلة أغلب مهام الثورة الوطنية الديموقراطية ... بل كنت أعرف وألامس كثيراً من الأخطار وأعانى منها فى عملى وفى حياتى وكنت أتوقع كثيراً من الأخطار وأنبه إليها . » (ص 8) .

وهذه الثنائية فى الموقف منذ القديم هى عينها بعد اخذ بعد زمنى كاف .

وبهذا يتضح أن أمين العالم ، وهو يطبق المنهج الجدلى قد انتهى [هنا] إلى كون الساداتية افرازا للناصرية ، لكن الغريب استعماله أكثر من مرة عبارة « الانقلاب الساداتى » وهو ما يمثل جانب التارجح ازاء التجربة اذ ليس منطقياً الحديث فى الآن نفسه عن محدودية التجربة الناصرية من ناحية والانقلاب من ناحية ثانية . ولكن جانب الرفض لفترة الردة هو الذى اقتضى هذا التعبير بالرغم عن الانتماء المذهبى لأمين العالم منذ البدء فهو وأن بارك ثورة يولية ودافع عنها كما فعل إزاء محمود حسين مثلا (ص 28) ، فقد كانت ماركسيته تحول دونه والانخراط فيها بشكل كلى . وهذه الماركسية لم تقف من التجربة وحدها موقف الحذر ، وإنما اتخذت من مجمل مبادئها ، نفس هذا الموقف ، ففى خصوص النزعة القومية ، كانت الأدبيات الماركسية ضدها باعتبارها شوفينية . ولكن هذا الموقف قد تُجُووز ، ولذلك لا نجد له اثراً البتة فى الكتاب ، لكن الطريقة التى تعامل بها أمين العالم مع الحركة القومية تشى بالتحليل الذى كانت وما زالت تتبناه الحركة الماركسية العربية .

يقول أمين العالم : « هناك بغير شك قومية عربية واحدة فى دور التكوين من حيث الوحدة السياسية ، ولكن هناك بغير شك كذلك نزعات قومية عربية محلية تكونت وتميزت بميزات محلية خاصة لملابسات وظروف سياسية وأجتماعية وتأريخية متنوعة . » (ص 37) . وهذا ما اصطلح عليه أنور عبد الملك بالأمة ذات المستويين ، يقصد القطرى والقومى .

وبهذا يتأكد أن لا تحليل خارج المذهب الفكرى المنتمى اليه ، انه رغم تباين وجهات النظر بين « العالم » و « عبد الملك » ، فان الأصل الفكرى الموحد لكليهما جعلهما يقفان من القومية والاقليمية الموقف المذكور . غير أن هذا الاتفاق فى راى بعينه لا ينم على وحدة فى النظر إلى القضايا العربية الراهنة وإلى تصور موحد لآفاق التحول نحو الأفضل .

وقد سبق أن أشرت إلى الاختلاف الجذرى بين تصور عبد الملك وتصور أمين العالم للغرب . فإذا كان عبد الملك لا يميز بين غرب وآخر ، وإنما يعتبر الغرب الاشتراكى والغرب الرأسمالى معا قد اتفقا على توزيع مناطق النفوذ فى العالم بينهما وذلك فى اتفاقية يالطا عام 1945 ، فان أمين العالم يصر على ضرورة التمييز بين الخبرة الاشتراكية والخبرة الرأسمالية فى التجربة الغربية . ولذلك كان فى مواطن متعددة من الكتاب ، يقف مدافعا عن الفكر الاشتراكى العلمى فى مواجهة الفكر الاستعمارى الرجعى . ويرى أن الخلط بين المفكرين الغربيين خطيئة لا فى حق العلم وحده بل فى حق الثورة القومية والتقدم الإنسانى عامة . » (ص 57) .

والدفاع عن الخبرة الاشتراكية فى الغرب انما هو دفاع عن الفكر الماركسى عامة فى شكله النظرى أو شكله المطبق . وما من مرة يعرض فيها لمن يعادى الماركسية الا ويتهمه بمعاداة الثورة والتقدم أى بالوقوف إلى جانب القوى الاستغلالية والهيمنة .

ولا يكتفى « العالم » بالنقد الموضوعى وإنما قد يلجأ أحياناً إلى أسلوب المماحكة والازراء بالمتحدَّث عنه اذا ما بدر منه اعتراض على المنهج الماركسى . يقول بشأن أدونيس الذى يتهم الماركسيين العرب بالإفلاس بعد أن نجحت ثورة ايران : « ولكن . . لعل فضيلتهم الأولى (الماركسيين العرب) انهم لا يقفون فى الشرفات المتعالية يلقون طوب التفرقة والتمزيق والتشكيك على صفوف المناضلين . » (ص 160) .

وتوجيه النقد إلى أعداء الماركسية تقتضى بالضرورة دفاعاً عنها . وإذا لم يكن الكتاب ليعرض إلى انتقاد الماركسية فى شكلها النظرى الا فى مستوى النقد الأدبى فقد اضطر امين العالم إلى الدفاع عنها فى شكلها المطبق وبالذات من خلال تجربة أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتى بالذات . وقد استعمل فى دفاعه نفس الأسلوب الأيديولوجى بل والسجالى من ذلك قوله فى أنور عبد الملك : « ولايقف الأمر عند هذه الاتهامات واضحة الافتعال والركاكة التى يوجهها د . عبد الملك إلى الاتحاد السوفييتى وإلى سياسة الإنفراج الدولى عامة . » (ص 214) ويضيف فى مجال آخر : « وتجاهل (عبد الملك) الوزن الكيفى أو الفاعلية الكيفية للتطبيق الاشتراكى فى أوروبا وخاصة فى الإتحاد السوفييتى ، وأثره فى مساندة ودعم التجارب الإشتراكية والوطنية الآسيوية

وغير الأسيوية . » (ص 126
لكن المطاعن المتعددة التى وجهت إلى التجربة السوفيتية ما كانت لتكون دون أثر فى نفس أمين العالم .

فعندما عرض بالنقد « للكتاب الأخضر » ولا تهاماته التجارب الحزبية بالبيروقراطية — و « الكتاب الأخضر » ، فى هذا المجال لا يميز بين حزب وآخر — اضطر إلى تأييد هذه النقطة دون ذكر لتجربة الإتحاد السوفييتى مثلاً . فهو يقول : « وتتمثل هذه الاخطار أساسا فى وصاية هذه التشكيلات الحزبية والمجالس النيابية على حركة الجماهير وفرض إداريتها البيروقراطية فبهذا تصبح هذه الأحزاب والمجالس — حتى أكثرها تعبيراً عن إرادة الجماهير ومصالحها — مجرد أدوات للسيطرة السياسية والاجتماعية والفكرية . (ص 144) . وإن لا يكون هناك إعتراف بالاخطاء الممكن حصولها فى تجربة ما من التجارب موقف بعيد عن العلمية تطغى عليه الأيديولوجيا التبريرية أيما طغيان .

ولعل ما يثير الدهشة هو اقتصار أمين العالم ، عند الكلام عن الاشتراكية على بلدان شرقى أوروبا مع إهمال الصين التى تمثل تجربة مغايرة فى الاشتراكية المطبقة . لكن هذا الإندهاش سرعان ما يتبدد عندما نعرض فى مرحلتين من الكتاب إلى نقد محمود حسين ود . أنور عبد الملك . وكلاهما ينتمى إلى نفس الاتجاه وهو الاتجاه الماوى فى الاشتراكية . فبخصوص محمود حسين يقول « العالم » : « يتجنى علمياً وتاريخياً على حقيقة الدور الذى يقوم به الاتحاد السوفييتى فى مساندة الثورات الوطنية والديموقراطية ، كما يتجنى على حقيقة ثورة يوليو ، ويسىء تفسير كثير من حقائقها . أنه ينظر إلى أحداثها من خلال مفاهيم مجردة جامدة تعجز عن رؤية الصراع الإجتماعى الحى وحركته التاريخية » (ص 28) . ومعروف أن محمود حسين هو اسم مستعار لمفكرين ماركسيين من مصر ، كتبا اثر خروجهما من السجن كتابا ضخما سمياه الصراع الطبقى فى مصر من 1945 إلى 1968وقد نهجا فيه نهجا ماويا معاديا للسوفيات ، أما أنور عبد الملك فقد اتهمه أمين العالم بأن فكره يكاد يكون ترداداً لسياسة وفلسفة ما وتسى تونغ وخاصة أبان مرحلة الثورة الثقافية ، بل أن شعار ريح الشرق التى ستهزم ريح الغرب هو شعاره الذى يتخذ منه د . عبد الملك عنوان كتابه « ريح الشرق » والتعبير الرمزى لمشروعه الحضارى كله . » (ص 217 . 218) .

ولعلنا بهذا العداء لأفكار ماوتسى تونغ ، لا نبالغ اذا قلنا بأننا نتبنى صراعاً أجنبياً نحاول اسقاطه على واقعنا العربى اسقاطاً . واذا كان من دور إيجابى لعبه المفكرون فى التراث اليوم ، فهو محاولة ايجاد تصور خصوصى لأفاق المستقبل لا يقطع مع الهوية ولا مع الحداثة ، ولكنه يقطع لا محالة مع الدوغمائية السلفية والدوغمائية الأجنبية .

واذا كان لابد من منهج إنسانى فى البحث ، فالواجب تطويعه للواقع والسعى إلى استنباطه منه . صحيح أن جوهر النظرية الماركسية ، كما يذكر بذلك أمين العالم د . أنور عبد الملك ، هو منهج عام لكشف الخصائص الصينية فى كل مجال عينى » (ص 57) لكن هذا المنهج النظرى قد داخلته معطيات . جديدة هى معطيات التطبيق ، وهى من شأنها إن تعدل النظرية تعديلا يتماشى والواقع العينى الجديد . ولعل فى استعمال نتائج العلوم الانسانية الحديثة فى دراسة الفكر العربى بعيداً عن الاسقاطات الأيديولوجية ، ما يمكن من تصور امثل لهذا الفكر ، وان بدا مثل هذا المنهج لأمين العالم نقدياً سلبيا ولنا فى منهج محمد أركون وعبد الكبير الخطيبى اللذين يدعوان إلى محاكمة ابستمولوجية للتراث لا إلى محاكمة أيديولوجية ما يمكن أن يسهم بتحقيق مثل هذا الهدف .

الحاج الجسد المنهك

قصص : محمد عبد السلام العمرى

نقد وتحليل : مصطفى عبد الغنى

لا نحتاج إلى جهد كبير لندرك طبيعة الرؤية فى أى عمل قصصى جديد ، فاذا كان القص فى وحدة من وحداته يكرر نظام المعانى المحورى فى بقية الوحدات ، فانه يكفى التوقف أمام قصة واحدة ، لندرك ، بعد وضعها فى سياقها الفكرى الفنى ، أن الرؤية لدى الكاتب ، أى كاتب ، لا تتغير مع مرور الوقت .

التعمق — لا التغير — يكون ديدن الكاتب فى عمله الفنى كله .

وخروجا من الإجمال إلى التفصيل ، فان قصة (الحاج الجسد المنهك) — ، وهى القصة التى تأخذ منها مجموعة محمد عبد السلام العمرى اسمها . . هذه القصة ، يمكن أقامة السياق بينها وبين بُنيتها ، لندرك ، أنها يمكن ، أن تمثل ، الدلالة الوحيدة لدى الكاتب ، كما يمكن أن تمثل ، بالتبعية ، الدلالة الوحيدة لدى جيله كله .

القصة وحدها يمكن أن تعبر عن سياقات فكرية وأسلوبية كاملة .

والقصة هنا ، هى ، (الحاج الجسد المنهك) ، تعكس مرئيات عالماً كاملاً عاشه القاص (بين عامى ٦٧/١٩٧٣) ، وهو عالم يمثل شريحة هامة من عالم الستينات فى مصر ، هذا العقد الذى شهد تحذير الادب الواقعى من الآتى ، قبل ٦٧ ، ثم شهد كوابيس هزيمة ٦٧ (ليس نكسة فهذا المفهوم خاطىء فى الأدبيات المعاصرة) ، كما أن هذا العقد شهد التجذر فى مفهوم الذات لدرجة الاجترار واللوم فى محاولة للخروج من اطار هذه الهزيمة وتجاوزها .

وباختصار ، هذه هى الفترة التى شهدت الحزن السرمدى الذى لا يخلو من عزم مُحبط وحزم مرهون بشروط خارجية ، ومن هنا ، تكونت مفردات هذا العالم (الوجودى) من جملة رموز يحاول القاص رسمها خلال قصة واحدة ، وتناثرها خلال عملة القصصى كله ، وهى مفردات ترسم بضمير المتكلم (انظر دلالة الاعتراف) وبخيالات غامضة (انظر دلالة الاسلوب) ، فاذا بنا أمام هذه الكلمات :

(عربدة مجزرة فى احشائى ، تغضنات دوخان ، تتدفق على رأسى أتربة نفاضة حصير القرون الوسطى دمامل الأرض ومستنقعاتها الاسْنة ذات الرائحة العفنة واكرام قمامتها وذبابها المتمرس المرن الولود السادد لمنافذ الشمس ينزعون منى ما تبقى من أبخرة مائية فى عظامى الهشة ، قدماى تغوصان فى بركة كبيرة طينها صمغ افريقى متشرب بحرارة شمس خط الاستواء . .) ص ١٠٨ .

وفى هذا العالم الوجودى ، الحزين ، لا يبقى على الجسد المنهك غير أن ينظر إلى بعيد يصرخ ، يحاول إلى أن يبلغ رسالة المضنى إلى الغير . والغير هنا يبدو فى الصديق أو فى الانثى ، فالصديق والانثى ، كلاهما ، رمز واحد للخلاص من هذا

العالم الذى يخلف ذلك الجسد المنك ، المرهق .

ومن هنا ، فان الالحاح خلال هذا العالم ، ليس غير الالحاح للبحث حثيثا عن صوت قريب يقذف اليه بطوق النجاة ، ينزعه جسديا من هذا الكابوس ، الكسابى ، أو نفسيا من غلواء الجسد المنهك ، فالقاص/الكاتب يحيا تجربة وجودية قاسية على وجدانه تشكل عناصرها كما سنرى جملة مفردات : كالطفل ، القرية ، الحزن ، الظهيرة . . إلى غير ذلك مما يرسم بعد تركيب هذه المفردات حالة حادة ليس الخلاص منها إلا بالحب ، الحب الانسانى فى أسمى درجاته .

الحلم هنا ليس غير حلم نبيل يسعى إلى تعميق المرئيات المسلوبة من الفؤاد وراء الشروق الذى لم يشرق بعد . وخلف رحم الغد المجهول .

والالحاح هنا لا يتخذ شكل الرغبة الجسدية/ الشبق ، فالعنوان المجرد قد يوحى بذلك الهاجس ، كما أن غلاف المجموعة التى جهد الرسام — مصطفى حسين — أن يقيم عليها اطار جسد فاره ينطق بالرغبة . . قد يوحى — أكثر — بذلك ، غير أن مراجعة قصة واحدة من قصص المجموعة تجزم بغير ذلك

الالحاح يتخذ — اذن — شكل الرغبة النفسية الملحة للخروج من قدر (سيزيف) فى لحظته المتجمدة أبداً فى صورة العذاب المقيم : الهلع ، القلق ، التوق للنجاه . . إلى غير ذلك مما ينتاب لحظة سيزيف التعسة ، ومما يحول دلالة الالحاح إلى الرغبة فى الخروج من ربقة الواقع المر ، وهذه الرغبة الحادة للانعتاق إنما تتخذ مسارب عديدة فى مسارب القصة سواء برؤية مرئيات الطريق حوله بعيون سوداء ، أو بنفاضة العصور الوسطى (لاحظ عمق الرمز) وقامتها التى تسد الطريق أمامه ، أو حتى ، بالعود ، وايثار (الاسترجاع) بموجاته القصيرة السريعة حين يتلمس الصديق الغائب فى هذه الرحلة المتعبة وبرك الطين . . وما إلى ذلك من المفردات التى تحتاج إلى دراسة أسلوبية اخرى . لنقرأ الكلمات الدامية ، ونمعن فى (نجوى الذات) ، يعلو الصوت البعيد :

(أين أنت الآن ياصديقى ؟ هل عندك الان فكرة عما اعانيه ؟ آت اليك آت . هانذا ارفع ساقى لانهى الرحلة المتعبة لاصل اليك فى مأواك . . فى حاجة انا اليك بل رغبتى فى الاحتياج اليك الان ملحة . أمد اليك يدى لتقذف فيها ما يمدنى على مقاومة النكوص ، لا روى متطلبات الجسد المنهك . . لا قاوم الصمخ الذى يزداد قوة عندما يحس باننى على وشك أن افقد مخزون مقاومتى . . لانى أحب ثانية أن أحقق ذاتى فى مقاومتى لبرك الطين لا عوض وأقاوم .) (ص ٢٠٢)

وتتسع دائرة البحث عن قوة لمقاومة النكوص ، وتزداد رغبة البحث عن زاد يحول دون الهبوط إلى القاع ، فيتلمس هذا فى الانثى/ الصديقة ، والانثى/ الانثى ، ليهبه ذلك برق الحياة من هذا العالم القاتم أو صدق الرغبة للخروج من الدائرة المصمته ، ومن هنا ، فان صوت كعب حذاء الانثى/ الرمز/ الكعب العالى ، الماضى فى صمت الرصيف يحفر إيقاعا مرتفعا موحيا يبعث دفء الرغبة والتوق اليها ، دفء الخلاص ، حتى لو اختفى هذا الصوت ، لظل خيال اللحظة الماضية يداعب عقل القاص ، ويبعث فيه احلام الخلاص .

وهذا الصوت وما يبعثه فى الخيال يظل (معادلا موضوعيا) للرغبة فى النجاة ، هى رغبة ترتبط — عضويا — بدرجة الخلق ، خلق الحلم واستعذابه ، والعيش فيه ، فالحلم ، يظل — حتى بعد تلاشيه — الأمر الوحيد الذى يهب الانسان الطموح الداخلى للاستمرار فى المقاومة ، والجموح إلى تجاوز اللحظة الحاضرة ، نسمع الترجيع :

— . . لن تنسى أبدا اذناى نغمة منفردة لها ايقاعها المبين المرتبط بلحظة رغبة الخلق .

أن القاص هنا يستمد من أصوات الحاضر ، أو حتى صرير الماضى قوة يحاول بها الخروج من قبضة اللحظة والافلات من جمودها .

وقد يكون متأكداً أن هذا الحلم لا يعدو أن يكون بحثا عن قطة سوداء فى ظلام الحجرة القاتم ، ومع ذلك ، فان قوة (الدفع) الداخلية فى الانسان تحول بينه وبين مطارة هذا المخلوق ، ففى البحث عن شىء ما خير من الجمود ،

البحث والسعى إليه ياوى العمل والأمل إلى الخلاص

والصمت والاطمئنان اليه يحمل معنى الموت والسكون اليه .

واذن ، فان الايقاع المتسارع للكعب المتهادى على اسفلت الرصيف يعلو فى حركة الحلم ويتكثف ، وفى لحظة تلاشيه يصل الانهاك بالقاص مبلغه فيستعيده ليبدأ الدخول — من جديد — فى دائرة الالحاح ، فكلما ابتعد هذا الصوت أو تلاشى ، وكثيرا ما يبتعد أو يتلاشى ؛ يزداد الالحاح ، وتزداد الرغبة فى الركون إلى صوت جديد .

ولان اللوحة سيريالية ، فان خيوط الالوان تتسرب لتزيد الملامح وتعمقها . . فالرسام — أو القاص — يجسد رموزه ببراعة واقتدار — وعلى سبيل المثال ، فنحن فى أول اللوحة (أو القصة) نلحظ أن القاص يشكو من (شكشكات حادة فى بطنه) ، وتتحول مع مضى الوقت وابتعاد الاصوات واقترابها إلى شىء اشبه (بقرصات) أشد تزيد من درجة الالحاح الذى يعمل ، بالتبعية على يزيد درجة الألم ، وهو ألم ، مثل كل مُضنٍ وحيد ، يستعذبه به بعيدا عن الاخرين ، فالحزن هنا يتخذ معنى آخر تماما ، معنى يختلف عن حزن الاخرين ، ويعود ترجيعالصوت :

— . . القرصات تعربد فى بطنى ، تحسست بطنى فزادت القرصات وعندما خرجت من العمل دون أن أحكى عن هذا الشىء الذى يؤلمنى لم يسألنى أحد ، فارتحت جدا لتلك النتيجة (١٠٦)

وعلى هذا النحو ، تخفت كل الاصوات إلا صوتاً واحداً ، هو ، الالحاح ، بقصد البحث عن الحلم الضائع ، الفردوس المفقود ، ويتحول الالحاح بعد فترة إلى صراخ لا يلبث أن يفقد إثره لانه يمتد فى عمق بئر مهجور يصل إلى العدم .

ولأن الفنان ضد العدم ، وضد الركون إلى اليأس ؛ يحاول رد الفعل بقوة القصور الذاتى ، فلا يجد أمامه غير إستعادة الالحاح من جديد فى هذا العالم الذى تحول إلى صورة وجودية مثل التى سبق وأن أشرنا اليها . .

١ — (عربدة مجزرة فى اشحائى ، تغضنات دوخان ، تتدفق على رأسى ، اتربة نفاضة حصير القرون الوسطى دمامل الأرض ومستنقعاتها . .

. . . .)

٢ — (صرخت على صديقى الذى رأيته من بعيد أن يأتى الى ولكنه لم يسمعنى كان واقفا ، قلت بأعلى صوتى ياصديقى ، انت تعالى إلى بسرعة فانا فى احتياج اليك ، لكنه لم يسمعنى . .

. . . .

٣ — صرخت . . ياصديقى فى احتياج اليك . . مدلى يد العون . هات لى عصارة الحياة . . انظر اليها . . ابحث عنها بين الالاف . . تجرى عيونى الكثيرة الى الامام . .

. . . .

٤

— صرخت بكل ما اوتيت من قوة ولكن كانت صرخاتى تضيع فى الزحام) (صص١٠٨/ ١٠٩)

٥ — عربدة مجزرة فى أحشائى ، تغضنات دوخان ، تتدفق على رأسى اتربةنفاضة حصير القرون الوسطى دمامل الأرض ومستنقعاتها

. وعلى هذا النحو ، فان الخروج من القصة بسياق يقيم علاقة جدلية مع القصص الأخرى يصل بنا إلى الدلالة البعيدة ففى قصة (فات الميعاد) نلتقى بصوت الغربة بين الاصدقاء ، فى (وليمة نكتشف الا فائدة من شيء فى هذا الكون المجنون ، وفى (لماذا لا يكون أنا) عند احساس اللا جدوى فى البحث عن الذات ، وفى (لاينتظر) عند مأساة البحث عن السراب ، وفى (المفقود) نجدنا أمام المفقود فى زحم المدينة ، وفى (صحائف ارث المقدسة) نعانى عن اكتشاف لحظة عبث العادات أما فى قصة (نقطة سوداء) فنحن أمام النقط التى تتحول إلى نقاط يزخر بها هذا العالم حولنا وفى (زمن الايام الباردة) فنحن أمام تحكم المالك الناتج عن جشع الانسان وطمعه .

. .

بَيْدَ اننا هنا لابد وأن نشير إلى اشارة قد تبدو عابرة ، غير أنها تكتسب ، فى سياقها العام ، دلالة هامة ، وهى ، أن القاص ، وإن بدا بحكم البناء الفكرى والمضامين ينتمى الى جيل الستينات ، بكل ما فى هذا العالم من جمود ووجودية قائمة ، وبحكم هذه المفردات والعوالم التى لا نستطيع معها إلا تعميق هذا المعنى ، فان فى هذه (الحالة) ما يشير إلى إنه يختلف عنهم .

جيل الستينات يحمل قدرا هائلا من الحزن والتشاؤم

أما الجيل التالى ــ السبعينات والثمانينات ــ زاد الى تجربة الغربة فى هذا المجتمع ارادة الفعل الايجابى .

وإذا كان الاحباط قد نال كثيراً من ممثلى الستينات فان الدفع الايجابى هنا حال بين الجيل التالى وبين الركون إلى هذه الحالة وما يهمنا هنا أن القاص يستخدم (كل) مفردات جيل الستينات ، وخاصة ، أن هذه المجموعة تنتمى ــ زمنيا ــ إلى هذه الفترة الكابية من تاريخنا عقب هزيمة ٦٧ مباشرة ، ومع ذلك ؛ لا نعدم رد الفعل الايجابى بشكل ما .

القاص يطلق بصياحه فى هذا البئر المهجور ، لكنه يصيخ السمع ، فى الوقت نفسه ، إلى خارج البئر ربما يتنامى اليه من يقوى لديه الرغبة الخفية فى الاقلاع عن ذلك . .

والقاص يجهد طويلاليعكس حالته المضنية التى يعيش فيها ، لكنه ، وسط كل الاحباط الذى يحياه ، لا يعدم هذا الالحاح للخروج من دائرة البئر الملعونة . .

واذا كان هذا الفعل الايجابى يصعب أن نلملم خيوطه القليلة المتناثرة فى نسيج المجموعة ، فانه يتأكد تماما فى تلك المقدمة التى نقل فيها بفكرة شعرية كاملة لشكسبير ، ونحن مضطرون إلى اثبات هذه الفقرة على طولها لتأكيد الاشارة التى توقفنا عندها :

لعلكم ظننتم أن دمى قد برد واعتدل مزاجى فلم أثر لما قدمتم من اساءة . . فاخذتم تدوسون صبرى باقدامكم ولكن تاكدوا أنى منذ اللحظة سارتد لا صل حالى فترونى قويا عشوما لن أعود الى التسامح معكم يوم كان مزاجى املس كالزيت الشاعن ناعما كزغب الطير ففقدت لديكم الرهبة والاقدام فهى ضريبة لا دفعها المتكبر الا لصاحب الانفة والكبرياء

. .

وعود إلى المجموعة ، سوف ندرك ، أن هذا العالم تتعدد فيه الاصوات ، الاصوات المتناثرة الكثيرة فى القصة الواحدة ، والاصوات المتناثرة الكثيرة فى بقية القصص ، والاصوات المتناثرة الكثيرة فى القصة الواحدة ، والاصوات المتناثرة الكثيرة فى بقية القصص ، والاصوات المتناثرة الكثيرة خارج المجموعة مما يوحى به الشخصيات الفنية ، فاذا عاودنا النظر بتؤدة وفى موضع السياق الجزئى ــ أو حتى العام ــ سندرك أن تعدد الاصوات فى هذا العمل يحمل (هرمونية) تطلق لحنا واحدا ، هو لحن ضياع طفل القرية/الرمز فى طول المدينة/الرمز ، فيكون حاصل البحث عن الذات المفقودة فى هذا الخضم اللانهائى هو الصياح الذى يساوى هذا الالحاح ويفسره .

الالحاح هنا يحمل معنى انقاذ هذا الجسد المنهك

ولان الرؤية تصب فى الشكل وتمتزج فيه حتى ليصعب الفصل بينهما ، فان خيوط التعبير الفنى تكمل دائرة الرؤية وتعمقها . . ومعنى هذا أننا كما رأينا هذا يتمثل فى الرمز الموحى ، كذلك يتمثل فى عديد من الظواهر الفنية سواء فى موجات الاسترجاع ودرجات المرونة اللغوية من عدمها (الاسلوب) ثم تبعية (المونتاج المتوازى) ودلالاته وما إلى ذلك .

إن الرؤية التى يحاول القاص ايصالها لنا بقلق شديد هى التى تخلق (حالة) الاسترجاع الدائرى ، وهو استرجاع لا يأخذ ــ كما هو الحال فى أغلب القصص القصيرة اليوم ــ موجة واحدة ، وإنما يأخذ شكل موجات قصيرة جدا ، كثيرة جدا ، دائرة دائما ، إلى موصل واحد ، يتمثل ، فى هذا التتابع ، المتوالى ، المستمر ، الذى لا يتوقف قط .

إننا فى قصة (لا ينتظر) على سبيل المثال أمام هذا الولوع بالعود الدائم دائما إلى فترات الصبا والشباب من مركز الكهولة ، إن عبد المجيد الذى يتأهب للسفر إلى بلدته يظل أثناء ذهابه يجتر أشياء كثيرةموحية : سلحفاة الطفولة ، وجوه الفلاحين المتعبة قديما ، عبد المجيد يكبر ، السلحفاة تكبر ، يذهب إلى الجيش يخرج منه ، فى الصيف يأتى القطار من الاسكندرية الى ايتاى البارود وتبدأ الرحلة دائما ، يعود الى البلد بخياله ليتذكر الام ، وقلقها ، يتذكر المالك والغفير . . إلى غير هذا من الدوائر القصيرة التى ترسم فى فضاء الهجير والحمار يمضى بهإلى قريته . . ترسم ملامح الصورة التى لن تتشكل قط إلا فى لحظات النهاية ، والأكثر من هذا يمكن أن تكون النهاية دائرة اخرى ، وإن كانت أكثر اتساعا لتعميق لحظة الألم الوجودى ، فحين يصل ، بعد مشاق الرحلة وتعبها يرى أن الجو (غريبا) . .

إن القاص هنا ، منذ بداية القص ، يغرف فى تفصيلات دائرة تستعيد ملامح القلق الذى يسيطر عليه ، ومن ثم ، فإن حالة من الاوعى تسيطر على فكرة فيتحول المكان إلى (شيئية) ليس لها أي علاقة بجغرافيا المكان باية حال .

والاشارة إلى العناصر الفنية يحتم علينا توجيه اللوم إلى القاص لا يشاره قاموس لغوى ينقصه كثيرا من المرونة ممايدفع به إلى تحميل الاسلوب قدر غير قليل من الغموض ، وهو ما يعود فى رأينا اليعدم المرونة اللغوية وليس إلى طبيعة التجربة .

فالتجربة مهما تكن من درجة طبيعتها لا يجب أن توشى بكثير من الالفاظ العامية التى لا تقدم فى المتن وليس الحوار ، فقد يكون لوجود الحوار العامى المبرر الفنى ، أما أن تتحول الالفاظ العامية ، وتكثر فى المتن كلغة للتعبير الفنى ، فهو ما لايمكن تجاوزه بأية حال ، خاصة أن هذه الالفاظ لا يمكن العثور عليها فى قواميس اللغة العربية المعروفة .

وقد يتورط القاص فى مثل هذا النهج من اقتناع مؤداه أن العامية يمكن أن تزيد من درجة (الواقعية) فى التجربة أو تقربها إلى القاص ، غير أن هذا يظل محسوبا على القاص ، مكروها من المتلقى ، كما لا يمكن تبريره بطبيعة التجربة (الوجودية) بأية حال .

ولأن جزءاً كبيراً من ثقافةالقاص ـ بحكم مهنته ـ تنتمى إلى الممارسة المعمارية (هو مهندس معمارى) ، فاننا لا نستطيع التوقف فقط عند (المرسالة) التى يسعى لا يصالها لنا دون التأمل فى خصوصية

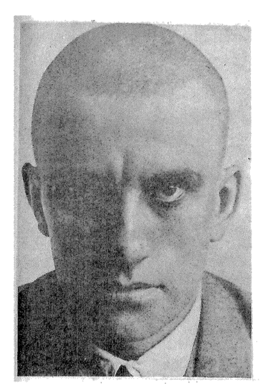
الشكل ، ففى حالة قاص مثل محمد عبد السلام العمرى ، ولو افترضنا ـ جدلا ـ أنه راح يستخدم تقنيات فنية مغايرة (لثقافته الخاصة) أو منبته الصلة بها ، فاننا فى هذه الحالة سنتوقف عند مضامين أخرى غير تلك التى سعى لتضمينها فى مجموعته .

وعلى هذا النحو ، يمكن فهم الكثير من الظواهر الشكلية التى سعى إليها ، كأن تكون القصة لدية تحمل بناء لفظيا املسا ، لا يمكن نزع لفظة واحدة من الجدار والا تهاوى كله ، أو هذا الحرص على اكساب البناء الفنى (رغم حرصة على الكلاسية) شيئا جديدا ، فاذا القصة تبدو مغايرة كل المغايرة لغيرها هنا (فى قصصه) أو هناك (قصص ابناء جيله) ، فان المسحة المعمارية التى تتسلل بشكل خفى تمنح الرسالة اطارا خاصا بها ، وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن هذا (الفلاش باك) ، الذى سبق وأن أشرنا اليه ، فهذه الدوائر المتوالية يمكن أن تعكس لنا عناصر التشكيل الفنى ، ثم هذه السيريالية التى تضفى على القصة عالما خاصا جدا بما لا تدع مجالا لشك لتفرد صاحبه ، وأيضا هذا (المونتاج المتوازى) الذى يبدو واضحا من التقطيع والتجزىء والمقابل لا يمكن تجاهله إلى غير ذلك .

وعود إلى السياق الفكرى والفنى للكاتب يتأكد لنا محاولة القاص هنا من كتابة قصة تختلف كل الاختلاف عن قصص جيله ، رغم اشتراكه معهم فى أزمات الستينات ، وكآبتها الحادة (الوجودي) التى عرفها هذا الجيل قبيل أكتوبر ١٩٧٣ بسنوات .

وهذا يعنى ، شىء واحد ، فى نهاية المطاف ، انه ، كما أن القصة المحورية (الحاج الجسد المنهك) تهب لنا دلالة الصياح فى بئر مهجور ، كذلك تؤكد لنا العلاقة الحميمة بين الكتابة والكاتب والمتلقى بالتأكيد .

والصياح فى بئر مهجور مازلنا نمارسه منذ انكسارات ٦٧ حتى اليوم .



غيمة فى بنطلون وقصائد أخرى

شعر : مايكوفسكى
ترجمة : رفعت سلام

نقد : بشير السباعى

تاريخ الانتلجنتسيا الإبداعية الروسية حافل بالمآسى : ففيه من سقط فى مبارزة ومن مات غريقا ومن انتحر وهو لم يزل فى ربيع العمر ومن قتل على يد عملاء قيصر من القياصرة فى المنفى السيبيرى . . . الخ .

والروس يعتبرون الشعراء قديسين ويعتبرون قتلة الشعراء أبشع من قتلة المسيح . وقد ثارت شبيبة لينينجراد فى الأشهر الأخيرة ضد بلدية المدينة لأنها قررت هدم فندق (آنجليتير) الآيل للسقوط حيث انتحر الشاعر سيرجى يسينين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) .

فالمكان الذى يموت فيه شاعر روسى يتحول على الفور إلى قدس يتوجب قطع يد إن لم يكن رأس من يمسه بسوء .

وعندما اعدم القيصر نيقولا الأول الشاعر الروسى كوندراتى ريلييف (١٧٩٥ - ١٨٢٦) ، تملك الغضب كل الشعب الروسى بحيث أن القيصر قد اضطر إلى التنصل من جريمة اعدام الشاعر زاعما أنه لم يكن يعلم أن ريلييف شاعر !

وربما كان ريلييف هو الشاعر الوحيد الذى شنق مرتين . فقد سقطت به المشنقة فى المره الأولى ثم اعيد شنقه بعد تثبيت المشنقة جيداً !

لكن من المؤكد أن الشاعر المستقبلى فلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٣ - ١٩٣٠) قد قتل مرتين : المرة الأولى عندما انتحر ، والمرة الثانية عندما اغتاله مترجم مصرى ! ومن حسن حظ هذا المترجم أن الشبيبة الروسية لا تعرف شيئاً عن ترجمته ! والإكانت وضعته فى ذات الموضع الحرج الذى وضعت فيه بلدية لينينجراد !

لماذا ؟

لقد ترجم رفعت سلام خمس عشرة قصيدة لماياكوفكسى عن ترجمة انجليزية وليس عن الأصل الروسى مبدياً قدرة فائقة على عدم فهم الترجمة الانجليزية فى الوقت الذى تعمد فيه عدم الإشارة إلى اللغة التى ترجم عنها القصائد مما يوهم القارىء بأنه قد ترجمها عن الأصل الروسى !

والواقع أن قصيدة واحدة من قصائد المجموعة الخمس عشرة لم تسلم من سوء فهم المترجم للنص الشعرى .

* * *

يقول ماياكوفسكى فى قصيدته : إلى سيرجى يسينين : يردد سوبينوف كلماتك
مضطرب النبرة
يتهدج صوته
تحت شجرة البتولا
المنكسره حزنا

انتحر يسينين فى ٢٧ ديسمبر ١٩٢٥ . وكتب ماياكوفسكى قصيدته خلال الفترة الممتدة من يناير إلى مارس ١٩٢٦ ، ويشير ماياكوفسكى فى هذه الأبيات إلى أمسية تأبينية جرت للشاعر المنتحر فى أحد مسارح موسكو ،

أعقبها حفل غنى فيها المغنى الروسى الشهير سوبينوف (١٨٧٢ - ١٩٣٤) . ظهرت على خشبة المسرح صورة شجرة بريوزا - بتولا - تبكى رحيل يسينين ، الذى كان قد قال عن نفسه فى احدى قصائده الأخيرة « أنا آخر شاعر ريفى تعرفه روسيا » .

فكيف يترجم رفعت سلام هذه الابيات ؟لـتتذرع بالصبر :

وبكلماتك
يشعوذ المايسترو سوبينوف
وصوته يرتعش
تحت عصا التأديب المجهضه !

لقد تحولت شجرة البتولا رمز الريف الروسى الباكية على رحيل آخر شاعر ريفى تعرفه روسيا إلى عصا تأديب مجهضه !

ويقول ماياكوفسكى - ويحافظ دوريان روتنبرج مترجم القصيده إلى الانجليزية على الأصل وهو المترجم الذى يترجم رفعت سلام عن ترجمته :

« روحكم وربكم »

أما رفعت سلام فهو يترجم على مسؤليته الشخصية :

« روحكم ودينكم »

يتورط روتنبرج ويترجم اسم صحيفة « نا بوستو - فأسماء الصحف لاتترجم - ويكتب رفعت سلام اسم الصحيفة هكذا : « أون ذا بوست »

وفى قصيدة « وأنت ؟ » يقول ماياكوفسكى : « قرأت نداءات الشفاه الجديدة
« وأنت
« هل تقدر على عزف مقطوعة حالمة
«متخذاً من ماسورة تصريف المياه نايا

ويترجم رفعت سلام :

« قرأت نداءات الشفاه البكماء
« وأنت
« هلا عزفت مقطوعة حالمة
« بماسورة الصرف بدلا من الناى ؟

ماياكوفسكى يشير إلى الشفاه الجديدة الوليدة أما رفعت سلام فهو يحكم عليها بالخرس . وماياكوفسكى حريص على الاشارة إلى مواسير تصريف المياه بالذات تمييزا لها عن أية مواسير أخرى أما رفعت سلام فهو لا يعترف بالفوارق بين مختلف مواسير التصريف !

وفى قصيدة « سحابة فى بنطلون » المكتوبة خلال الفترة الممتدة من ربيع عام ١٩١٤ إلى يوليو ١٩١٥ . والتى كانت تحمل فى البداية اسم « الرسول الثالث عشر » يقول ماياكوفسكى :

« تعالى من غرفة الاستقبال لتتعلمى
« يازوجة الموظف الوقور ،
« الرقيقة مثل قطعة قماش من الباتيستا ،
« المنتمية إلى العصبه الملائكية »

ويترجم رفعت سلام :

« هلمو لتتعلمى ،
« ايها الآنسة - ناو - ناو نو - فولنج ،
الملائكية الصارمة كما جدار الهاوية »

هنا يتبع رفعت سلام دوريان روتنبرج ، لكن روتنبرج يترجم للانجليز . وهذا درس فى عدم صلاحية الترجمة عن لغة ثالثة ، ذلك أن تعبير الآنسة ناو - ناو - نو - فولنج - لايعنى شيئا بالنسبة إلى القارىء العربى . ومن الواضح أن مترجمنا العربى نفسه لم يفهم معناه ، فنقله كما هو !

ويخاطب ماياكوفسكى الشعب الروسى قائلا :

ايها الساده !

ويترجم روتنبرج :

ابناء وطنى !

أما رفعت سلام فهو يترجم :

ايها المواطنون !

ينسى المترجم المصرى أن الروس فى عام ١٩١٥ - لم يكونوا مواطنين هذا لم يحدث إلا مع ثورة ١٩١٧ .

وفى قصيدة « إسمعوا ! » يقول الشاعر المستقبلى :

« اسمعوا !
« هل إذا كانت النجوم تتقد
« كان معنى ذلك أن هذا الاتقاد
« ضرورى لأنسانٍ ما
« أن من الضرورى أن تتقد كل مساء
« فوق سطوح البيوت
« ولو نجمة واحدة !

نجد ذلك فى الترجمة العربية :

« أنصت الآن
« هل يجب أن يكون ثمة نجوم تومض لشخص ما ،
« شخص ما يهفو
« إلى أن فوق سطوح البيوت
« يجب أن تضىء على الأقل نجمة واحدة

وفى قصيدة «ليلى الحبيبة ! بدلاً من رسالة » . . يشير ماياكوفسكى إلى الشاعر المستقبلى أ. كروتشينيخ ، الذى يترجم رفعت سلام اسمه إلى «كروشونيك» ، ويقول ماياكوفسكى :

«وغداً سوف تنسين
انى انا الذى توجتك
«وانى انا الذى كويت بنار الحب روحاً مزهرة»

ويترجم المترجم :

«أنا من أذبل روحاً مزهرة» !

وفى قصيدة «المغامرة - العجيبة لفلاديمير ماياكوفسكى» ، يقول ماياكوفسكى :

«وكالة التلغراف الروسية المرهقة»

ويترجم :

« وكالة التلغراف الروسية القذرة»

هنا تتحول الترجمة إلى إهانة روتنبرج نفسه لايترجم «القذرة» لماذا ؟

ان القصيدة نفسها من مجموعة «نوافذ روستا (وكالة التلغراف الروسية)» . وكان الشاعر من أبرز مناضلى روستا . وفى هذه القصيدة ، تذكر الشمس الشاعر بأن كلا منها ، يؤدى ذات العمل الذى يؤديه الآخر . من حيث جوهر الأمر . فهو ، إذ يعمل فى «روستا ، يناضل من أجل انتشار النور . وهو يقول «المرهقة» لأنه كان يضطر إلى السفر كل يوم من بوشكينو إلى موسكو حيث مقر عمله فى روستا . وانها لإهانة للشاعر ان ينسب رفعت سلام إلى ماياكوفسكى وصف روستا بأنها قذرة .

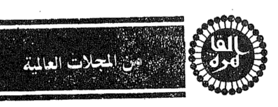
ربما كان المترجم يشعر بالسخط . ولكن هذا لا يبرر اسقاط هذا الشعور على ماياكوفسكى ، الذى كان يشعر بالفخر دائما بالعمل فى روستا .

وفى قصيدة جسر بروكلين يشير ماياكوفسكى إلى السكة الحديدية فى نيويورك والتى يتعرف المرء على القطارات التى تزحف مرتجة عليها عندما يسمع احتكاكها الخافت بها .

أما المترجم العربى فقد حول السكة الحديدية إلى روافع وجعل هذه الروافع تضلل القطارات !

* * *

لقد سبق لرفعت سلام أن ترجم مختارات من شعر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) - عن الانجليزية ايضا وكانت النتيجة كارثة وقد عاد ليكرر التجربة مع ماياكوفسكى ، وكانت النتيجة كارثة أخرى ◆



مائة عام على ميلاد كاثرين مانسفيلد

إعداد م. ف.

٩٨ ● القاهرة ● العدد ٨٥ ● ١ ذو الحجة ١٤٠٨ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٨ م ●

حين قدم الكاتب الامريكى المعروف جون شتاينبك روايته : « المهر الأحمر . . » و « تورتيلافلات » فى منتصف الأربعينات . اندهش النقاد لهذا الشكل الادبى الجديد الذى يمزج بين فن الرواية وفن القصة القصيرة . حيث يمكن للقارىء أن يقرأ الروايه حسبما يتراءى له . فلو أنه قرأها كقصص قصيرة فسوف يجدها مجموعه حكايات منفصله . . اما كعمل روائى فهناك وحدة متكامله تتمثل فى الأماكن والاشخاص الذين تتغير مواقعهم بين فصل واخر .

وقيل وقتها أن شتاينبك ملك الصياغة الروائية فى الأدب المعاصر وقلده الكثيرين من الكتاب فى العالم . ولنا أن نضيف أن الأديب نجيب محفوظ قد تأثر بهذه الصياغات فى رواياته الأخيرة مثلما فعل فى « المرايا » و « حديث الصباح والمساء » .

لكن كاثرين مانسفيلد سبقت شتاينبك بعشرات السنين لدرجة أن الكثير من النقاد قد تصور أن روايتها « بنسيون المانى » هى مجموعه من القصص . وقيل أن الكاتبه الشابة هى عظيمة فى فن الاقصوصة عنها فى الفن الروائى رغم أنها لم تنشر سوى مجموعة قليلة من القصص القصيرة .

واذا كان المثقفون والنقاد سيحتفلون بالذكرى المئوية لميلاد كاترين فى شهر اكتوبر القادم باصدار مجموعة جديدة من الكتب حول حياة وادب الكاتبه . فلاشك انه سيتم اعادة طبع أو اصدار تلك الدراسات التى نشرت منذ أربعة اعوام بمناسبة الاحتفال بمرور ستين عاما على وفاتها . . أى ان الكثيرين ينتهزون الفرصة دائما لاعادة الاحتفال بكاترين واحياء تراثها رغم قلته .

وكاترين مانسفيلد هى أحدى الكاتبات التى يمكن أن تجد العديد من البحوث عنها فى أى مكتبه . . وصفحات هذه البحوث بالطبع اكثر بكثير من عدد الصفحات التى قامت بابداعها خلال سنوات عمرها القصير . ومن هذه الكتب مثلا : « حياة كاترين مانسفيلد » . . لانتونى البيرت ، و « مذكرات كاثرين مانسفيلد » و « حكايات كاثرين » . وتقول مجلة لوفوفيل ليترير أن الكاتبه تنتمى الى الكاتبات اللاتى عشن سنوات قليله وتركن بصمات مؤثرة بعد مماتهن . ولعل المجلة كانت تقصد الادباء كرجال ونساء وليس نسوة فقط . . لأن لكاثرين نفس الأهمية التى تتمتع بها الانجليزية جورج اليوت .

ولدت كاثرين فى ١٤ اكتوبر عام ١٨٨٨ بمدينة بولنجتون بنيوزلنده . اسمها كاثلين بيشام . تركت نيوزلنده مرتين كى تعيش فى أجواء بحثا عن الاستشفاء من المرض الذى أصابها . وفى مثل هذه الاجواء صنعت روايتها « فى بنسيون المانى » وسوف نرى ان الكاتبة مشغوفه بعالم المصحات وتصفه وصفا دقيقا من خلال النماذج البشريه التى قابلتها هناك . بل وفى نفس المدينه التى توجد بها هذه المصحة . فقد عاشت كاثرين مريضة سنوات طويله من عمرها تعانى من آلام مرض الدرن الرئوى حيث اتى عليها فى احدى المصحات الفرنسية بفرنسا فى ١٩ يناير عام ١٩٢٣ . . تزوجت مرتين . كان زوجها الثانى هو الكاتب والناقد جون ميدلتون مورى الذى زاملته اثناء دراستها فى الجامعه وشاركته فى انشاء مجلة أدبية كانا يتوليان تحريرها فى الجامعة . وما لبثا إن افترقا ليلتقيان مرة اخرى ويتزوجان كى يفترقا مرة اخرى الى الابد . . وبعد ان ماتت قام مورى بجمع أعمال وتراث زوجته . وقام بترجمة حياتها فى كتاب يعد من أهم الكتب التى قدمت عن الكاتبه .

صدرت روايتها الأولى عام ١٩١١ تحت عنوان « فى بنسيون المانى » وفى عام ١٩١٨ نشرت روايتها الثانية « انا لا أتكلم اللغة الفرنسية » .. ثم « السعادة » عام ١٩٢٠ والتى كانت سبباً فى احداث شهرتها الكبيرة . أما آخر اعمالها فهو « حارس الحديق » عام ١٩٢٢ . وقد تأثرت كاثرين باسلوب انطون تشيكوف . كما تأثر بها الكثير من الكتاب فى مجال القصة القصيرة والرواية فى العالم . خاصة فى استعمال اللحظة الحرجة كعنصر اساسى لتركيب الحدث .

وترى كاثرين أن الفن ليس ستارا أسود يعزل الواقع عن المجتمع ولكنه ورقة من الشفاف تكشف كل تفاصيل ما تحتها . وكاثرين هى نموذج واضح لأدب جيد كان يمكن أن يندثر نتيجة لقتله . الا أن الدور الذى قام به زوجها فى تاريخ سيرة حياتها وتحليل أدبها استطاع أن ينبه العالم الى أهميتها .. فيقول فى كتابه أن مانسفيلد قد استطاعت أن تقدم للعالم تلاميذ نجباء فى فن القصه وعلى رأسهم فرجينيا وولف . وأن الكاتب الانجليزى المعروف د. هـ. لورانس قد تأثر بها فقدم روايته « نساء عاشقات » بنفس الشكل الذى ابتدعته كاترين مانسفيلد .

وتدور أحداث رواية « فى بنسيون المانى » فى احدى المدن الالمانيه الصغيرة تسمى « ميندلبو » Mendolbo استطاعت الراوية وهى نفسها كاثرين مانسفيلد دون ان تشير الى اسمها ان تجعلنا نتوغل ، ليس فى أعماق المكان وانما داخل نماذج أوليه عاشت معها والتقت بها داخل البنسيون . وأيضا فى المدينه الالمانيه الصغيرة . وكما سنرى فان هناك فصولا كامله لا تدور داخل البنسيون . وكأنه القريه الالمانيه هذه أو المدينة الصغيرة . أولعلها المانيا كلها قد أصبحت بنسيونا صغيرا للسيدة كاثرين .

واكثر النماذج الانسانية التى صورت المؤلفه هم من النساء . لذا فنحن أمام أدب نسائى قبل ظهور الحركة النسائية بسنوات . حتى شخصيات الرجال فانها تلعب دوراً ثانوياً هامشياً . رغم أن الرجل مخلوق هام لا يمكن الاستغناء عنه .

لنأخذ أولا صوت المرأة هنا .

نحن أمام مجموعه من النساء المتباينات . لكن الكاتبه تصبغ على بطلاتها سمات كاريكاتوريه . كنموذج تلك الفتاة ابنه الحائكه التى ترافق ابنه البارونه فى المصحة وتدعى انها اخت البارونه . انها نموذج كاريكاتورى لما يمكن ان تفعل امرأة أو فتاة تحاول أن تحظى باعجاب الرجال من حولها . فهى منذ دخولها البنسيون تبدو متكلفه . تطلب المزيد من الاطراء والمديح تتصرف كابنة طبقة عالية .. شغوفة بذلك الشاعر الذى يَحْمِل لها الكتب اثناء تجواله .. تبدو رقيقة وهى تستمع الى اشعاره .. يلتف الرجال حولها فيرضون غرورها المؤقت .. الطالب القادم من بون .. والشاعر الذى ينظم قصائده .

وفى مقابل هذه الفتاة تقدم كاثرين نموذجا اخر تسميه « السيدة الراقية » ولا تذكر لنا شيئا عن اسمها الحقيقى ، مثلما فعلت كثيراً مع بعض بطلاتها مثل « الطفلة المتعبة » انها امرأة رقيقه .. او هكذا تلح بكلامها اثناء رحلتها مع مجموعة من نزلاء البنسيون فى الغابة .. انها تدّعى اشياء كثيرة بعضها غير صادق .. وهى تقوم بوضع كتاب وتعيش حياة فكرية سامية : « كان عقلى خلال السنوات الماضية اشبه بخلية نحل ، وخاصة الاشهر الثلاثه الأخيرة . انسكبت المياه فوق روحى فبدأت أكتب كل يوم دون توقف حتى ساعة متأخرة من الليل . كنت اكتشف دائماً أشياء جديدة فى نفسى حين تضرب الأفكار شغاف قلبى بطريقة تجعلنى غير قادرة على كتمانها ....

وهذه السيدة الراقية ـ كما ذكرنا ـ تؤلف كتابا ، انه رواية حول امرأة معاصرة لعلها امرأة راقية مثلها ، وتقول عن روايتها أنها عمل غامض وأن أى امرأة راقية يمكنها ان تجد فى هذه الرواية ضالتها .. وانها ليست سوى احدى المخلوقات العنيفة تضع اجنحتها الهشة تحت أشياء قوية يمكن أن تحطمها .

ومقابل هذه السيدة الراقية التى تسخر منها الكاتبه وبعض من النساء اللاتى يحطن بها . فهناك امرأتان هربتا من الزلل فى اخر لحظة . وهاتان المرأتان ليستا من نزيلات البنسيون . ولكنهما تقيمان فى المدينة .. الأولى ڤيولا التى تعيش فى غرفة صغيرة حقيرة لا تمتلك نقودا . وهى بالتالى لا تستطيع ان تدفع ايجار الغرفة التى تعيش فيها ..

وتبدو نسوية كاثرين ايضا من خلال الحديث الذى يدور بين السيدة فيشر وبين الراوية ..

ـ هل أنت متزوجة ؟

هززت رأسى بالايجاب .

ـ اذن اين زوجك يا طفلتى العزيزة ؟

انه ربان سفينة ، ودائم السفر والبحث عن المخاطر ..

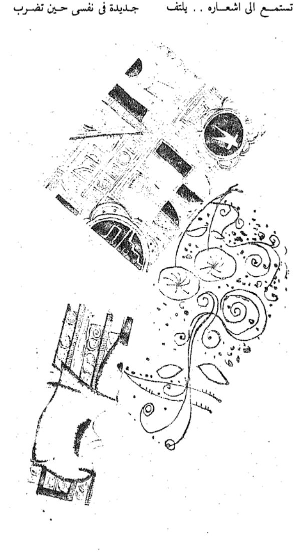
ـ كيف تركينه هكذا ؟ شباب واندفاع .

والحوار بين السيدة فيشر والراوية هو حوار مع امرأة تؤمن بالاستقرار الاجتماعى واخرى ترى ان ثروة المرأة فى حريتها .

تقول السيدة فيشر : « لا يوجد شىء يجعل امرأة تترك نفسها تحيا بلا رجل . خاصة اذا كانت متزوجة . ويمنعها أن تعمل على جذب انتباه الآخرين ...

وتقول الراوية على لسانها ...

« شعرت ان على أن أخلق هذا الزوج المثالى كى أعمل على ارضاء السيدة فيشر . كى تغدو بين أصابعها لعبة جذابة وشخصية رائعة . وأن أكف عن ان اتخيل نفسى جالسة فوق صخرة وقد ربطت بعض النباتات



المائية فى شعرى . وانتظر هذه السفينة الخياليه التى تحلم كل النساء بوصولها . ويشعرن بمثات الرغبات بمعرفة ما يجرى فوق سطحها . وأرى نفسى ادفع عربة تحمل طفلا . وأن اخيط الازرار التى تنقص ملابس زوجى . . .

وهذه العبارات هى قمةالاحساس بالنسوية . وعند مطالعة الروايات التى تكتبها الكاتبات المؤمنات بالنسوية . فاننا سنجد مثل هذه العبارات تملأ رواياتهن .

اما « الطفلة المتعبة » فهى نموذج انسانى رائع تحاول كاثرين مانسفيلد أن تتعاطف معه بكل ما يمكن من خلال هجومها على جو الاسرة . فهى فتاة صغيرة تعمل فى منزل مليء بالاطفال والتزمت . . تحلم بحلم ذابل الطرف . كما يقول احد شعراء هذه الرواية فى فصل اخر . ترى نفسها تسير فوق طريق صغير لا يؤدى الى مكان . ولا احد يسير فيه . .

وهذا الحلم يتحقق ليلا فقط . أو لعله فى دقائق صغيرة من يومها الطويل . . الاطفال يملأون المنزل صراخاً . خاصه ذلك الوليد الصغير . . وهناك وليد اخر قادم فى الطريق عليها أن تقوم بكل اعمال المنزل فى كل الأوقات .

وحين تضغط عليها الظروف وتشتد تجد نفسها تمد يدها نحو الصغير تخنقه كى تتخلص من صراخه ولتجد نفسها فوق الطريق الابيض الطويل .

وهناك فتاة أشبه بالطفلة المتعبة . . تعمل فى « حانه ليمان » . . وعليها ان تقوم بخدمة منزل سيدها صاحب الحانة . وتقوم بالعمل كساقية فى الحانة . . عليها أن تقوم باشعال النيران وتنظيف المطبخ . . وغسل أدوار عديدة من الأطباق والفناجين المتروكة من الليلة السابقة . ووسط هذا الجو المليء بالعمل والكد هناك شاب يحاول أن يغويها وأن يتلاعب بها لكنها ترفض .

أما العلاقة الرائعة التى صورتها الكاتبه حول الاجواء السرية فهى التى تعيشها السيدة برشنماشر مع زوجها موظف البريد الذى أصطحبها لحضور حفل زفاف وعند عودتهما الى المنزل بعد قضاء ليلة رائعة تتذكر ايام صباها وليلة زفافها الاولى . . لقد اصبحت امرأة بدينه تجيد أعمال المنزل وتطريز ملابس الزوج . ورتق ازرار الاقمصه .

وعمليات الولاده موجودة كثيراً فى رواية كاثرين مانسفيلد . ولكن المعاناة التى يعانيها أندرياس من أجل عملية الولادة التى تقوم بها زوجته هى ابرز عمليات الولادة فى الرواية . . هذه العملية التى ما عانتها الكاتبه أبدا وتحدثت عنها من خلال معاناة الاخرين . فاندرياس هو النموذج الرجولى الواضح فى هذه الرواية . . وهو يكاد يكون البطل الرجل من خلال فصل فى هذه الرواية فهو يقوم باستدعاء الطبيب الذى يسخر منه ويتفنن فى خلق التوتر لديه . وسط ليلة مشحونه بالقلق والرياح الشديدة والاضطرابات . وبعد أن تتم عملية الولاده يهتف :

« يا الهى . لا يستطيع أحد أن يتهمنى انى لم أجرب العذاب »

عن مجلة « حدث الخميس »

٢ ـ كينزة مراد

حكاية . . الأميرةالتركية الميتة

لا يزال كتاب « فيما يخص الاميرة الميتة » يتصدر قوائم المبيعات فى فرنسا منذ أكثر من ثمانية أشهر أو بالأحرى منذ صدوره فى يونيه الماضى . رغم مئات الكتب التى صدرت فى تلك الفترة . وحقق بعضها مكانة طيبة فى دنيا الجوائز الادبية . إلا أن الرواية التى كتبتها الأميرة التركية السابقة كينزة مراد قد ظل طوال هذه الفترة فوق قمة المبيعات دون منافس آخر . .

نحن اذن امام كتاب ظاهرة من نواح عديدة . فرغم انه الكتاب الأول لمؤلفته . إلا أن صدق التعبير وبساطة الأسلوب قد دفع بالكتاب الى اعلى قائمة المبيعات من ناحية . والى ترجمته فى هذه لفترة القصيرة الى خمس عشر لغة عالمية من بينها اللغة التركية ولغة الصرب فى يوغسلافيا فضلا عن الايطالية والاسبانية والانجليزية وغيرها من اللغات . وفى كل البلاد التى ترجمت الى لغتها هذه الرواية حققت « الأميرة الميتة » ايضا مكانة طيبة فى قائمة المبيعات .

ومن اهم ما قيل عن هذه الرواية ما ذكره جان لوى باستيد انه « عندما يمر الواقع . ويصبح حدثا من الماضى . فان الخيال يرصد ريشته المتأهبة . ولا يمكن له أن يتدخل فى ملامحه . ولكن تحت سحر القلم . نعيش ثلاث حكايات درامية قوية حول الشرق . ففى هذه الرواية الذاتية البسيطة . يبرز الفن الهندى والتركى بعيدا عن الكتابة السياحية . من خلال حكاية قرن كامل من العادات والعلاقات الحساسة وسوء التفاهم المتلازم مع ظروف عديدة . فى نفس الوقت فاننا نجد المؤلفة قد جنبت نفسها الوقوع فى شراك السياسة وفتحت لنا آفاقا اخرى » .

اما جيل بودولفسكى فيقول فى مجلة لوبوان ٤ يناير ١٩٨٨ ان كينزة مراد قد صنعت حكاية خيالية جميلة من نسيج وقائع دارت فى الواقع . وقد ساعدها على ذلك أنها تتحدث عن امها . فهى سليلة السلطان مراد الخامس الذى لم يحكم سوى شهرين فى اواخر عهد الدولة العثمانية . كما انها ايضا إبنة مهراجا هندى ترك بلاده الى اوربا وهو فى الخامسة والثلاثين .

ولدت كينزة مراد فى احد الفنادق السويسرية حيث كانت تقيم امها . ثم انتقلت بها امها الى باريس عندما كانت واقعة الاحتلا الالمانى . وبعد ان ماتت امها وضعت بين يدى احدى الراهبات التى تولت تربيتها فى الدير . درست علم النفس بجامعة السوربون . اعتنقت المذهب التروتسكى ابان الستينات . وعملت مضيفة جوية فى شركة الطيران الهندية . ثم عملت باحثة توثيق فى المكتبة القومية بفرنسا . والتحقت لبعض الوقت بمجلة لونوفيل اوبسرفاتور . وعاشت مراسلة صحفية لهذه المجلة فى مدينة القاهرة لمدة عامين . وهى الفترة التى عَكَفَتْ فيها على كتابة روايتها .

وقد ساعدت هذه الوظائف المتعددة التى تقلدتها كينزة ان تبحث بجدية عن تاريخ اسرتها التركية والهندية . واستقت مصادرها من مكتبات عديدة فى استانبول والقاهرة وباريس حتى جاءت روايتها صادقة . بكل ما فى الكلمة من معنى . . وهى رواية ضخمة الحجم يزيد عدد صفحاتها عن الستمائة .

بطلة هذه الرواية هى الأميرة سلمى التركية . وهى سليلة لأسرة حكمت طيلة قرون عالما واسعا رحبا . امتد من مصر جنوبا حتى مقدونيا غربا . وأمها هى السلطانة خديجة عاشت ربع قرن باكمله مع أبيها فى المنفى بعد أن حاول هذا الاب الاستيلاء على السلطة من أخيه . وكان المنفى بالنسبة لسلمى جزءا من الميراث التى توارثته عن آمها . وكأن مقدرا لها أن تولد فى منفى حتى وأن لم تذهب اليه . فقد كان الموضوع المحبب فى حكايا السلطانة خديجة لابنتها . وعندما عاد السلطان مراد من منفاه لم يحكم البلاد سوى شهرين فقط . فما لبث لمصطفى كمال اتاتورك أن استولى على السلطة . فهربت الأسرة الحاكمة خارج البلاد . . ووجدت سلمى نفسها مع أمها فى مدينة بيروت بلبنان . . فكأنها من منفى الى آخر دون انتظار وفى لبنان تعلمت سلمى المعنى الحقيقى للحزن . . وشعرت بالألم يسرى بين وجدان افراد اسرتها . فكان الملل صديقا دائما لها . . فما كان منها إلا أن تمردت على كل شيء حولها . . فلم يعجبها القيد الذى ضرب حول المرأة الشرقية التى تحبس نفسها فى ستائر داكنة لا نفاذ منها لرؤية العالم من حولها . . وسعت سلمى الصغيرة للهرب من هذه

القيود الحريرية بكل ما لديها من قوى . . وعندما لم تستطع وافقت على الزواج من الأمير الهندى بدر البدور . . وهو رجل تعلم فى بريطانيا . وسيم . وجذاب . ولكنها فوجئت به مثل كل رجل شرقى . . خاصة عندما اصطحبها معه إلى الهند . وهناك خلع بدر البدور كل ما تعلمه فى اوربا . وكشف عن وجهه القاسى الجامد . فكان وجود سلمى هناك بمثابة المنفى الثالث . فعليها أن تتصرف كأميرة من أميرات الف ليلة وليلة . وزادت حدة احساسها بالاغتراب . وعندما حملت طلبت من زوجها أن تسافر الى باريس . . وهناك كان عليها ان ترتدى السارى الهندى وان تتلقى النظرات المتساءلة من عيون الاخرين .

وقعت الاميرة سلمى منذ طفولتها اذن فى حيرة المرء المتنازع بين حضارات متعددة . فهى ترغب ان تكون كائنا مستقلا . وان تكون محبوبة من الاخرين . . ورغم ميلها الى التحرر من التقاليد الشرقية . الا ان سلمى ــ كما تقول ابنتها المؤلفة كينزة مراد ــ تقدس الاجواء الاسلامية التى تربت فيها . وتؤمن بالمبادىء التى سارت على هديها . ووجدتها فى الهند . لكنها فى نفس الوقت معجبة بنمط الحياة فى المملكة المتحدة . أو كما تقول المؤلفة عن أبيها « كان صديقا للمهاتما غاندى . ومع ذلك فلم ينس يوما حقوق الهنود المسلمين . وان من حقهم أن تكون لهم مكانتهم الطيبة فى الدولة الهندية الجديدة التى كان يناضل الجميع من أجل استقلالها . . وترى المؤلفة أن غاندى كان هندوسيا متعصباً وإنه لم يكن عادلاً قط تجاه حقوق المسلمين رغم حبه الشديد لبلاده . .

وقد قامت المؤلفة بتأريخ الشرق الأوسط من خلال روايتها . فأفردت صفحات طويلة تتحدث فيه عن الانقلاب الذى قام به مصطفى كمال اتاتورك من أجل إقامة تركيا مصنوعة على النظام الاوربى . ثم تحدثت عن ثورة الدروز ضد الأحتلال الفرنسى فى لبنان . وعن التمرد المدنى الذى تزعمه غاندى ضد الاستعمار البريطانى . ويهمنا هنا ان نرى كيف وصفت كينزة مراد هذا العالم فى الفصل الخاص باتاتورك ونهاية الامبراطورية العثمانية .

« بالامس . كان مزاج سلمى معتلا . فقد احتفلت بعيد ميلادها الثانى عشر . انه اكثر الأيام سوداوية فى حياتها . ومن بين الهدايا العديدة التى جمعتها فى غرفتها . عثرت على صندوق كبير . اشبه بذلك الذى كانت امها تجمع فيه ملابسها فى باريس . رفعت الغطاء وهى تغلق عينيها . ثم فتحتهما . فوجدت شراشيفا من الحرير التركى وستارا من الموسلين . احست برقبتها تختنق وبدموعها تنسال . أدارت رأسها رغم مقاومة خادمتها التى هنئتها بهذه المناسبة . ورفضت ان تحاول الخروج من هذا السجن المتحرك .

وفى صفحات اخرى : « سمعت سلمى تتساءل : هل هناك اكثر من سلطان ؟ وماذا يعنى هذا ؟ فالبلاد ليس بها رئيس ويمكن لكل شخص ان يفعل ما يحلو له . مستحيل ! هل يحكم مصطفى كمال البلاد ؟ لكنها تأمل ان يأتى النهار . فلو أصبح مصطفى كمال سلطانا . فلن يضطر إلى إحياء تلك الشراشيف . فزوجته لطيفة هارون لم ترتديها قط . وكذلك صديقتها حليدة أديب . ولا أحد من النساء اللائى يحطنها . انهن نساء متبرجات يرتدين ما يشئن من ملابس عند الخروج من الدار »

وبدأت سلمى فى التحقق من صحة الأنباء التى رددها ابوها . وتمنت ان يكون ابوها هو سلطان تركيا وليس كمال باشا الذى لعله اصبح سيد البلاد . شعرت بالضيق لان امراء العائلة لن يصبحوا سلاطين . ولن يجدون ما يفعلونه . لقد خاب ظن العم فؤاد والعم رعد . وايضا عمتها سيدة . شعرت سلمى بالرغبة فى الضحك . فسوف تصاب ابنة عمها بالرعب . ومنذ ان تولى ابوها مقاليد الحكم وهى تتوقف عن اللثغ فى حرف الراء . لقد اجادت سلمى النطق بالفرنسية التى تعلمتها من عمتها السلطانة فراشة . وبدأت تكتب حكايات نساء البلاط النبيلات اللائى تراهن فى حفلات الاستقبال ولا تعرف لماذا لا تلثغ مثلهن فى حرف الراء . ربما ستنطق حرف الزاء يوما على انه سين وعند هذا الحد سوف يعترف الجميع بلباقاتها وثقافتها الفرنسية » .

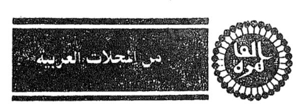
سافرت الأميرة سلمى وهى حامل فى ابنتها إلى اوروبا فى عام ١٩٣٩ وقبل اندلاع الحرب باشهر قليلة . وهناك التقت بأحد الجنود الامريكيين . كان معجبا بالممثل كارى جرانت . ويمشط شعره مثلما يفعل . وتصورت أن أبواب الجنة قد فتحت امامها . وكادت ان تتعلق به . لولا ان شعرت بابنتها تتحرك فى بطنها . ولم تستمر العلاقة سوى أيام قليلة . حيث اعلنت الحرب وكان على الامريكيين ان يغادروا فرنسا عائدين الى بلادهم . وذهبت سلمى الى احد الفنادق فى سويسرا كى تلد ابنتها . ولم يكن الى جوارها سوى خادمتها الأمينة . وقد تعبت سلمى كثيراً أثناء ولادتها . وعقب الولادة نزفت الكثير من الدماء . . ثم لاقت ربها . .

وتقول كينزة مراد ان أمها قد دفنت فى مقابر المسلمين بباريس فى اول شهر يناير من عام ١٩٤١ . كانت المدينة آنذاك ترزح تحت الاحتلال الالمانى . وقد ماتت امها ــ سليلة الامراء والسلاطين ــ معدمة فى المدينة الضخمة . ولم تكن قد تعدت الثلاثين من عمرها . ماتت حاملة معها ذكريات ستة قرون من السلطة والعرش والمجد . لم تحتمل المرأة اجواء باريس الباردة . . وكانت امرأة هشة فكان الحمل ثقيلا عليها . واصابها التهاب رئوى حاد عقب ان ولدت ابنتها كينزة التى اختارت اسمها بنفسها . لم يقف بجانبها سوى خادمتها . التى حضرت الجنازة وظلت تبكى فوق المقبرة ايام طويلة لا تبارح المكان . . لدرجة انها نسيت الطفلة الصغيرة الراقدة فى الفندق بلا طعام أو شراب . . تبكى فلا تجد من يسمعها . وتصرخ فتنسد الاذان عن معرفة مكان . . وكأنها بدورها تنعى امها ثلاثة ايام كاملة لم يقترب منها بشر . . الى ان ساقت المقادير امرأة طيبة هى زوجة السفير السويسرى فى باريس . فتولت انقاذ الصغيرة . واهتمت برعايتها فارسلتها فيما بعد الى احدى الراهبات لتتولى رعايتها .

هذه هى حكاية الرواية التى تتصدر المبيعات الآن فى كافة اوروبا منذ عدة اشهر . وهى كما سبق واشرنا الرواية الاولى التى كتبتها مؤلفتها . والغريب انه رغم نجاح هذه الرواية على كافة المستويات الا انها لم تنل جائزة ادبية من الجوائز المتعددة التى منحت فى شهر نوفمبر الماضى من مختلف الاكاديميات المعروفة . وتقول الكاتبة فى سؤال لها حول مشاريعها الجديدة : « ليس لدى مشاريع جديدة . فانا لا اعتبر نفسى كاتبة . ولكننى اردت تكريم امى فكتبت هذه الرواية . وقد اصبحت الكتابة بالنسبة لى بمثابة فيروس اصابنى حميته . » .

ولاشك ان هذه الحمية كانت بالغة الفوران بالنسبة لكينزة مراد . فمن يتمكن من استخدام ادواته الجامدة وتحويلها الى مادة فنية مليئة بالحياة . بلاشك فهو فنان قدير . وقد جمعت كينزة الكثير عن امها . فسألت افراد عائلتها عن امها . . وعن سلالتها . وراحت تبحث فى الكتب وفى التاريخ وجمعت مادة كثيرة طوال سنوات البحث الطويلة . . وقرأت هذه المادة ثم استوعبتها والقتها جانبا . . ثم راحت تجترها . . الواحدة وراء الاخرى . . كى تقدم أحلى الحكايات عن الاميرة الميتة . . او فلنقل فانها احدى الاميرات اللاتى عشن فى زمن لا ينتمى الى الف ليلة وليلة ◆

عن مجلة « لونوفيل أوبسرفاتور »



الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر

عبد الغفور النعمة

يستهل الكاتب مقالته بأستعراض عنصر الايقاع فى المجال الكونى والمجال البشرى فيرى أن حياتنا كلها غارقة فى لجة من الايقاع لا ينقطع هديرة فالكون من حولنا تدور ظواهرة فى ايقاع منتظم، يظهر أو ضح فى دورات الأفلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها، وفى تلك التموجات التى تتميز بها ظواهر الحياة، وذلك النبض الكونى الذى يعد نبض قلوبنا صدى داخليا له.

إن الايقاع حولنا فى كل مكان، يشهد عليه تعاقب الليل والنهار وتكرار أوجة القمر وتتابع فصول السنة، وهو فى داخل اجسامنا ينظم شتى وظائفنا العضوية تنظيما دقيقا محكما وفقا لفترات ودورات ثابتة. بل إن الايقاع يسود علاقات البشر كلها تجمعوا: نراه فى تعاقب الاجيال، وفى التغيير الدورى لا ذواق الناس وميولهم، بل يراه بعض المؤرخين ذوى النظرة الموسوعية الشاملة متمثلا فى دورات كبرى تمر بها كل حضارة بشرية بمراحلها على نحو لا مهرب منه، وفى مجال الاقتصاد نجد دورات اقتصادية تتناوب فيها الازدهار والكساد.

وينتقل الكاتب إلى دقائق المادة فيجد الايقاع ماثلا بوضوح فى سلوك نواه الذرة وجزيئاتها وفى الموجات الكهربية بداخلها.

مفهوم الايقاع

ثم يقوم الكاتب بتحديد مفهوم الايقاع والدور الذى يقوم به فى الموسيقى وغيرها من الفنون فيقول: اشتقت كلمة الايقاع (rhythm) فى اللغات الأوروبية من لفظ (rhuthmos) اليونانى، وهو بدورة مشتق من الفعل (rheein) بمعنى ينساب او يتدفق. وفى اللغة العربية يرجع أن لفظ الإيقاع مشتق من (التوقيع) وهو نوع من المشية السريعة. ومن المعروف أن مشية الأنسان من أهم الأصول الحيوية التى يرجع إليها الإيقاع، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام، إذ أنها تظهر فى الأصلين اللغويين العربى واليونانى معا: فالإنسياب حركة، والمشى بدورة حركة. وفى ذلك دليل قاطع على الإرتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، كما تشهد به اللغة ذاتها.

ويستعرض الكاتب بعض التعريفات التى إقترحت للإيقاع الموسيقى على التخصيص لكى يستشف منها أهم العناصر التى يتألف منها: كانت أقدم التعريفات التى قدمها إلينا فلاسفة اليونان للإيقاع تدور حول فكرة (الحركة) تمشيا مع الاصل الاشتقاقى للفظ. فالايقاعات قادرة على أن تعبر أحوال النفس البشرية، لأنها فى أصلها حركات، شأنها شأن الأفعال التى يقوم بها الأنسان. وقد تحدث أفلاطون عن الإيقاع على نحو يوحى بأنه يعتمد اساسا على الحركة فقال: «انك تستطيع أن تميز الإيقاع فى تحليق الطيور، وفى نبض العروق وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام». ويتحدث اوغسطين عن الايقاع فوصفه بأنه «فن الحركات الجيدة». لذلك فإن كثيراً من علماء النفس فى العصر الحديث أرجعوا الايقاع إلى مصدر حركى. فعالم النفس (فونت) يرد الايقاع إلى المشى، و(ديمان) يرده إلى نبض القلب، و(بوشر) يرجعه إلى الحركات الجسمية وكثيرون غيرهم يجمعون على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية.

ففى كل الظواهر الفسيولوجية كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير فى التنفس والمشية فى الانسان والحيوان يرتبط الإيقاع التلقائى الحى بالحركة ارتباطاً لا ينفصم. بل أن الحركة هى الظاهرة الاساسية فى الكون بأسره. كما أدرك الفلاسفة منذ أقدم العصور فالحركة والتغير فى الزمان والمكان هى عند الفيلسوف اليونانى (هيرقليطس) أساس فهم الكون والحياة معا. وأفلاطون جعل الحركة مظهراً اساسياً لعالم المحسوسات على حين أن السكون هو المميز لعالم المقولات، وقد اتخذ أرسطو من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم، ومدخلا اساسياً إلى تعليل كل ظواهره. وحين ظهرت الافكار الآلية الحديثة فى الفلسفة، كان من الطبيعى ان تتخذ الحركة اساسا لتفسير الحوادث الكونية، سواء منها المادى او الروحى.

ولكن هل تكفى فكرة الحركة لتعريف الايقاع تعريفا جامعا يوضح طبيعته ايضاحاً كاملا؟ الحق أن الحركة وحدها، لا تكفى وحدها للكشف عن معناه، إذ أن الإيقاع ليس حركة فحسب، بل هو نوع من الحركة. ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق دون ضبط أو تنظيم هو الذى يمثل الطبيعة الكامنة للايقاع، وعلى ذلك فلابد من إضافة فكرة التنظيم لكى يزداد الإيقاع وضوحاً فى الاذهان. وأفضل وسيلة لتعريف الإيقاع هى التى تجمع بين عنصرى الحركة والتنظيم معاً: بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادى او الحيوى فى الإيقاع والتنظيم تعبيراً عن عنصرة الذهنى أو الروحى وبهذا المعنى يكون الإيقاع جامعا بين المادة والروح فى مركب واحد او بين المجال العضوى والبيولوجى من جهة، والمجال الذهنى الهندسى من جهة اخرى فى توافق وانسجام. فالايقاع فى اساسه حركة ولكنها حركة يسيطر عليها التنظيم اى ان الايقاع قوامه الحركة والتنظيم.

العلاقة بين الموسيقى والشعر

تتميز الموسيقى بأنها هى الفن الزمانى بالمعنى الصحيح فالزمان عنصر أساسى فى تحديد طبيعة الأيقاع الموسيقى، وهو القالب الذى يصاغ فيه اللحن بدوره. ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان ودون ذاكرة. ففهم الموسيقى يقتضى أساساً أن يكون لدى المرء حدا ادنى من الذاكرة يتيح له ان يجمع لحظاتها

المختلفة فى وحده واحده .
والشعر فن زمانى والاداء فيه بدوره صوتى ، ووسيلة تذوقه هى الاستماع ، والايقاع (الوزن) يقوم فيه بدور اساسى ، كل ذلك يدفعنا الى ان نحاول استطلاع العلاقة بينهما بمزيد من التفصيل .

والحق أن العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك حداً أصبح من العسير أن يستقر الرأى حول تحديد أيهما يرد إلى الآخر وأيهما هو الأسبق فهناك نظريات تؤكد أن اللغة (التى يصاغ فيها الشعر) أسبق من الموسيقى وأن أصل الموسيقى هو القدرة الصوتية اللغوية وإن كل ايقاع لدينا يرتد آخر الأمر إلى وقع الأصوات اللغوية . وهناك نظريات أخرى ترى أن الموسيقى هى أصل الايقاعات جميعا لأنها لغة طبيعية وتتقيد بقواعد اصطلاحية معينة يسهل على الجميع فهمها ، والتأثير بها ومن ثم فإن إيقاعاتها هى التى صبغت إيقاعات اللغة بصبغتها الخاصة ، وبالتالى فإن الوزن الشعرى استمد قواعده فى البداية من الموسيقى . ومن الصعب إلى حد بعيد أن يستقر المرء على رأى قاطع يحدد موقفة بين هاتين النظريتين ، لاسيما وأن مثل هذا التحديد يقتضى الرجوع إلى ماضى البشرية السحيق .

على أننا لو شئنا أن نلتمس لهذه المشكلة حلا فى ضوء المراحل التى مر بها الانسان منذ طفولته الأولى ، لوجدنا أن الطفل يستطيع عادة أن يتكلم قبل أن يغنى ــ هذا إذا استثنينا تلك الأصوات ربما بدت نغماً والتى يصدرها الطفل قبل أن يتعلم الكلام ــ على أننا لو هبطنا فى سلم الحياة أبعد من ذلك ، لوجدنا أن تغريد الطيور يعد تأييدا للنظرية المضادة إذا أنه دليل على أسبقية الموسيقى وإمكان وجودها قبل أن يوجد الكلام .

على أية حال ، ربما كان الاجدر بنا أن نركز اهتمامنا على الوضع الحالى فى العلاقة بين الموسيقى والشعر ، ذلك لأن الارتباط بين الموسيقى والشعر من حيث الايقاع وثيق إلى أبعد الحدود . بل إن الايقاع الموسيقى ظل خلال قرون طويلة مرتبطاً بإيقاع اللغة والشعر بحيث لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما ، كان الوزن الشعرى اساسا للإيقاع الموسيقى ، وظهر ذلك بوضوح فى الموسيقى اليونانية القديمة .

صحيح أن الموسيقى قد تحررت من وصاية الإيقاع الشعرى فيما بعد ، وأصبحت لها إيقاعاتها المستقلة ، ومع ذلك مازال تأثير الايقاع الشعرى واضحاً فى الموسيقى وما زال من الممكن أن تصف الموسيقى بأنها إيقاع شعرى ، بغير كلام ، وإن كانت الموسيقى بدورها تمارس تأثيراً لا يمكن إنكاره فى الشعر ، بحيث أصبح ينظر إلى (موسيقى الشعر) على أنها اهم العناصر المعبرة عن ماهيته . ومن المعروف أن إيقاع اللغة الكلامية والشعرية بوجه خاص كان له تأثيره الكبير فى عدد غير قليل من الموسيقيين . ربما كان أشهرهم الموسيقى الروسى (موسورسكى) الذى كان يستلهم قدراً غير قليل من ألحانه ــ ولاسيما فى أغنياته وأوبراه المشهورة (بوريس جودونوف) ــ من إيقاعات اللغة وتنغيم اصواتها وجرسها .
أما تأثير الموسيقى على الشعر فلا تحتاج إلى أشارة خاصة . إذا اننا نعرف جيعا أولئك الشعراء ذوى النزعة الموسيقية « الذين يغلب عندهم وقع الصوت على معناه والذين استعانوا بما تثيره الاصوات من إيحاءات سواء فى رنينها وفى إيقاعاتها ، فجعلوا من ذلك عنصرا اساسياً فى نقل ما يريدونه من مشاعر وأحاسيس إلى أذهان قرائهم أو على الأصح إلى أذان مستمعيهم .

ولقد كانت هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر هى التى أدت الى امتزاجهما منذ أبعد العصور ، فالفن الغنائى ، الذى هو فن جامع بين الموسيقى والشعر أقدم من الفن الموسيقى الخالص ، والصوت البشرى . مصوغا فى القالب اللغوى ــ كان هو اداة التعبير عن المعانى الموسيقية قبل أن يستعان بالالات فى أداء مهمة نقل المشاعر الموسيقية إلى نفوس الآخرين والواقع أن الغناء يؤدى وظيفة مزدوجة فى الموسيقى : فهو من جهة يضفى على الموسيقى (الخالصة) معنى محددا مستمدا من اللغة المعتادة ، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الايقاع ، بأن يضيف اوزان الشعر وايقاع الكلمات إلى دقات النغم ونبض الأصوات وربما كان هذا السبب الأخير هو أقوى العوامل التى أدت إلى دعم الروابط بين الموسيقى والكلمات ، وهو الذى جعل الغناء فنا أقدم وأوغل فى الماضى السحيق فى الموسيقى الخالصة .

على أن أوضح مظاهر الاتصال بين الموسيقى والشعر هو ذلك التأثير المتبادل فى الوحى والالهام بين الفنين . فما أكثر الموسيقيين الذين استوحوا الشعر فى الحانهم والشعراء الذين حاولوا أن ينقلوا عن طريق الكلمات حلما هو فى حقيقته حلم موسيقى . والحق أن كثيرا من الشعراء والكتاب ، ممن أحسوا بعدم كفاية اللغة للتعبير عن أعمق ما يحسون به . شعروا بأن الكلمة ، فى تأرجحها وعدم استقرارها ، عاجزة عن أن تنقل ما فى صدورهم من أحاسيس قد استلهموا الموسيقى كثيرا من أفكارهم ، حتى لقد كان (اندريه جيد) يتساءل : « باللغة الفرنسية ؟ كلا أنى أود أن أكتب بالموسيقى » . ومن هنا اشتهر كثير من الشعراء بأنهم (سمعيون) مثل (وردزورث) وكان (صموئيل بتلر) يكتب ويؤلف الموسيقى طوال حياته كما أن (هو فمان) أديبا وموسيقيا ورساما فى أن واحد . وكان له تأثير كبير فى مجموعة الموسيقيين والأدباء الرومانتيكيين الالمان . وعندما ظهر الرمزيون فى أواخر القرن الماضى كانت الموسيقى عندهم مقدمة على كل شىء ، وعبر كل من (فرلين) و (رامبو) و (مالارميه) عن حنينهم الدائم اليها وتأثر (مارسيل بروست) بالاسلوب الموسيقى عن (ريتشارد فاجنر) وحاول أن يتبع فى روايته الشهيرة (البحث عن الزمن المفقود) اسلوب (اللحن المميز أو الدال) الذى استنبطه فاجنر واستخدمه بكثرة فى افتتاحياته الموسيقية .

أما الموسيقيون الادباء فلا يقلون عن ذلك عددا . فقد كان الادب يلعب دورا كبيرا فى تصور (ليست) لقصائده السيمفونية التى يعد النص فيها ذا أهمية رئيسية فى تتبع مجرى الموسيقى ويحتل (ديبوسى) مكانة هامة ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوى النزعة الادبية ، ويتجلى ذلك فى تلك الصور السمفونية الشاعرية التى رسمتها عبقريته الخلاقة مثل (لامير) البحر وهى أعمال تمتزج فيها الموسيقى والشعر ويتكاملان على نحو يستحيل معه تصورهما منفصلين . على أن من الضرورى أن تتذكر أن التوحيد بين الموسيقى والكلمات ليس فى معظم الاحيان اندماجا كاملا كهذا ، بل يبدو أن الموسيقى ، حين ترتبط بالكلمات تسير فى اتجاهها المستقل ، ولا تتأثر كثيراً بالكلمات أو تنبثق عنها انبثاقا ضروريا . وحتى لو كان ذلك يحدث ، فلن تكون النتيجة عملاً متكاملاً رفيعاً ، بل إن الاندماج التام بين الموسيقى والشعر لابد أن يتم على حساب الموسيقى نفسها ، التى قد تنطفىء حرارتها نتيجة للاهتمام الزائد بالكلمات .

وهكذا يمكن القول أن الشعر يسعى من جانبه إلى الاتحاد بالموسيقى وإن هذا الاتحاد يضفى عليه قوة ويزيد قدرته التعبيرية والتأثيرية ، على حين أن الموسيقى تسعى إلى الاستقلال عن الشعر وتهرب منه ؛ وربما كان تاريخها كله هو محاولة للتخلص من التأثير المفرط للأدب .

عن مجلة « الأقلام » العدد الخامس
مايو (أيار) ١٩٨٨

الشعر الحر، بين التراث، والحداثة

د. شوقى ضيف

● مقدمة

ـ منذ بواكير الشعر الحر حتى الآن، وانتشاره بين الشعراء المعاصرين: ارتفعت صيحات كثيرة ضده تقول إن الطوابع، والخصائص النغمية للشعر العربي غير موجودة بحيث من الصعب أن يُسمّى شعراً، إذ يفقد المقومات النغمية الأساسية لتراثنا الشعرى مثل القافية التى توحّد بين كل أبيات القصيدة، ويفقد أيضاً انقسام البيت إلى شطرين، مما يجعله أشبه بالنثر، أذ لا توجد وقفات فى نهاية السطور، ولا توجد بينها معادلات نغمية، فسطر طويل، وسطر قصير، وكان من آثار هذه النواقص فى نغمة أن فقد فى جمهوره خاصة أساسية فى تراثنا الشعرى، هى قابليته الواسعة الخصبة فى التلحين والغناء، وهو ما يفتقده الشعر الحر لسقوط القوافى والارنانات الإيقاعية، ولا تستطيع التفعيلة وحدها التى استبقتها من ايقاع التراث الشعرى أن تتلافى ما حدث فيها من النواقص النغمية.

ويقول أصحاب الشعر الحر، لماذا يطلب فى شعرنا الحديث التمسك بالإيقاع الموسيقى الكامل؟، مع أنه تكامل فقط عند اسلافنا وحدهم، فإن نظام القافية لم يعرفه اليونان ولا الرومان فى أشعارهما وعرفه الفرنسيون فقط فى البحر الاسكندرى وقوافى أبياته المتقابلة، وعرفه الإنجليز فى صور من شعرهم الغنائى، وشاع عندهم الشعر المرسل المتحرر من القافية كما عند شكسبير فى مسرحياته، فلماذا يُحجر على الشاعر العربى ويُطلب إليه التمسك بالقافية؟، وينسب موسيقية تتحد فى جميع أبيات القصيدة؟ ولماذا لا تترك له الحرية فى أن يختار لشعره نمطاً جديداً لم يسبق إليه؟ لأن حاضر أمته العربية، وما يتصل به من من المشكلات السياسية والاجتماعية يختلف عن ماضيها، وما أتصل به من مشكلات، وليس الايقاع الشعرى فى التراث قيمة ثابتة لا يحق للشاعر المعاصر انفكاك منه، بل هو قيمة متغيرة ومتحولة، ويغلو بعض أصحاب الشعر الحر فى هذا التصور، حتى ليصبح شعرهم يختلف فى إيقاعه عن إيقاع التراث الشعرى، إذ لا يستبقون منه شيئاً سوى التفعيله وحدها.

ويقولون لماذا لا يتسع التراث فيشمل التراث العالمى البابلى والفينيقى والفرعونى واليونانى؟ والتراث الانسانى كله، ليس موضع جدال لأن ذلك إنما يتعلق بجانب من الجوانب المتعددة فى الشعر الحر لا بجانب الإيقاع الحديث فيه، ولعل شعر «شوقى» الفرعونى أكبر دليل على أن إيقاع الشعر الموروث يستطيع النهوض بالتعبير عن التراث الإنسانى دون أى قصور.

٢ ـ نظرة تاريخية:

يبدأ التطور فى الشعر الحديث بقوة من البارودى، وقد صوّر أحداث زمنه الخطيرة، إذ كان من المشاركين فى الثورة العرابية وعبّر عنها دون حاجة إلى تغيير الإيقاع الموسيقى فى التراث الشعرى، وتفاعل مع تاريخ مصر الفرعونى فى بعض قصائده دون حاجة إلى التغيير فى الايقاع، وخلفه «شوقى، وحافظ» ووقفا مع مصر وأمتها العربية يستثيران الحمية والحماسة لمقاومة الاستعمار، وأسترداد الحرية والاستقلال، واستحال الشعر عندهما فى كثير من جوانبه إلى ما يشبه قذائف نارية ملتهبة يقذفان بها المستعمرين، وكان شعرهم ثورة على الأستعمار، لا على إيقاع الموروث، ولم يقل أحد انهما ذابا فى هذا الايقاع، أو أنهم قصروا فى الأبعاد الروحية والسياسية والاجتماعية للشعوب العربية، بل لقد أوجد «حافظ إبراهيم» صورة حديثة من الشعر الاجتماعى، صوّر فيه حياة البائسين المطحونين فى البيئات الشعبية بالمجتمع المصرى، وسار على دربه كثير من الشعراء فى الشام والعراق وغيرهما من البلدان العربية. وقد استطاع شوقى أن يتسع بطاقة الإيقاع الشعرى الموروث، فلا يقف بها عند الشعر الغنائى، بل يمدها لتستوعب الشعر المسرحى على نحو ما نعرف فى تمثيلياته الست: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وعنترة، والست هدى، ولا تزال بروعتها الموسيقية وما تحمل فيها الإيقاع الشعرى الموروث من ذبذبات نغمية وإرنانات صوتية، واستطاع شوقى فى مسرحياته أن يستخرج من الايقاع كل امكاناته الموسيقية.

وهى مفارقة واضحة. أن يستطيع «شوقى» التمكين لايقاع شعرى موروث فى النهوض بفن شعرى كان يُظن أنه لا يستطيع النهوض به، وأن ينحّى أصحاب العشر الحر هذا الإيقاع الانغام عن شعرهم بحجة الحداثة، وكأنهم لم يلتفتوا إلى أن الشعر العربى ظل يتخلق فى احشاء هذا الإيقاع قروناً طويلة وأنه استطاع أن يؤدى أعمق المشاعر والأفكار، وقد نظم فيه الأسلاف قصائد فلسفية كثيرة تموج بها كتب التراجم، وقصيدة ابن سينا فى النفس وهبوطها من العالم العلوى قصيدة مشهورة، وهى أم قصائد كثيرة لشعراء المهاجر الأمريكى، وكان يعاصر ابن سينا أبو العلاء، وديوانه اللزوميات يعكس فلسفته، وتشاؤمه المرير وآراءه فى العالم، والمادة، والزمان، والمكان، والخير، والشر، والجبر، والاختيار، وأفكاره التى لا تكاد تحصى فى شؤون الدين والحياة والمجتمع والأخلاق. وكل ذلك نهض به عنده ايقاعنا الشعرى الموروث، بل لقد أضاف إلى هذا الايقاع عقدة نغمية فى منتهى الصعوبة، هى التزام حرف أو أكثر قبل الروىّ لا فى قصيدة واحدة، ولا فى مجموعة محدودة من القصائد، بل فى جميع قصائد ديوانه اللزوميات أو لزوم ما لايلزم، والقول بأن ايقاع التراث العشرى لم يعد يصلح للوفاء بواقع الأمة العربية لعصرنا فيه مبالغة وقصور.

٣ ـ التجديد فى الشعر :

ولا أري أن أغض من الشعر الحر وشعرائه بعامة وخاصة أن نابهين منهم لا يبترون التواصل بينهم وبين الايقاع فى تراثنا الشعرى ، إنما أرفض أولئك الذى يدعون بشدة إلى هذا البتر ورفض القديم ، ومحو الصلة بين ما يكتبون والتراث الايقاعى القديم .

وأنا أبسط ما حدث عند أسلافنا من تحولات فى هذا الايقاع ولم تلغه ، وكانت من عوامل ترسيخه وتجديده ، والشعراء العباسيون اشتقوا منه نمطاً للعشر التعليمى هو المزدوج ، والقافية فيه تختلف من بيت إلى بيت ، غير أنها تتحد بين كل شطرين متقابلين ، واستعانوا ببحر الرجز وهو من أوفر البحور الشعرية انغاماً ، وايضاً اشتقوا نمطاً ثانياً هو الرباعيات ، وهى مقطوعات تتألف من أربعة شطور يتحد أولها وثانيها ورابعها فى القافية ، أما الشطر الثالث قد يتحد مع فى القافية أو يختلف ، ونمط ثالث اشتقه العباسيون هو المسمّطات وهى قصائد تتألف من أدوار ، وكل دور يتألف من أربعة شطور أو أكثر .

وتتفق شطور كل دور فى قافيتها ما عادا الشطر الأخيرفانه ينفرد بقافية مغايرة يلتزمها الشاعر فى جميع الشطور الأخيرة من كل دور . وعدّد الاندليسون الشطر الأخير فى المسّمطات ، فجعلوه شطرين أو أكثر ، والتزاموا قوافى شطوره فى كل دور ، ومنها استحدثوا الموشحات التى اشتهروا بها والتى وضع قوانين عروضها الشاعر المصرى ابن سناء الملك ، وواضح أن كل تلك الانماط الشعرية المستخدمة عند العباسين والأندلسيين أشتقت اشتقاقاً من الايقاع الشعرى الموروث فى القصيدة العربية ، فلاتزال قائمة فيها . جميعاً فكرة البيت ، وفكرة الشطر ، وفكرة القوافى .

ونمضى إلى العصر الحديث ، وتنعقد الصلات بين أدبنا وبين الأدب الغربى ، ويكثر الحديث عن خلو الشعر العربى من الشعر القصصى والشعر التمثيلى عند الغربيين ويقال إن من أسباب ذلك ارتباط شعرنا بنظام القافية ، التى كانت عقبة بين كتابة المسرح والملاحم ، ونادى كثيرون بتحطيم القافية ولبى النداء توفيق البكرى وعبد الرحمن شكرى فى مصر ، فنظموا نماذج الشعر المرسل ولم تظفر بالنجاح الذى كان مرجواً ، وعاد الشعراء يستلهمون الأنماط التى تحدثت عنها من الشعر الدورى والمسمّطات والموشحات ، وانتشر ذلك فى البلاد العربية والمهاجر الأمريكى وتقبله الذوق العربى قبولاً حسناً ، لصلته بالموروث الشعرى .

وأنا انما أسوق ذلك كله للمتطرفين من أصحاب الشعر الحر دعاة الانفصام عن الايقاع الشعرى الموروث ، وكأنما يريدون لنا أن نبدأ عالماً جديداً فى الشعر من فراغ أو من الصفر ، متناسين بذلك انهم يحاولون استئصال الجذور الشعرية المتأصلة والراسخة فى تراثنا واعماقنا وتكويننا النفسى والعضوى ، وفكرة الحداثة هى التى جرّت إلى ذلك ودفعت إليه ، وانتشرت بين الشباب ، الذى يريد أن يأتى بالجديد ونحن نحيى فيهم هذه النزعة ، غير انه ينبغى الآ تنتهى بفصم علاقاتهم بايقاع التراث الشعرى ، بحجة الحداثة والتجديد ، إذ ان الحداثة والجدة ليست قيمة شعرية ذاتية .

إعادة النظر فى الشعر الحر

أنا لا أرفض التطور بل ينبغى أن يحدث تطور إيقاع شعرنا الحديث ، لأن التطور من سنن الحياة ، متطورة ومتحركة دائماً ، وما نريده من الشعر الحر المعاصر أن يكون لديه الامكانات الموسيقية العالية كما اسلفنا عن التطور فى العصر العباسى والشعر الاندلسى ، ونود من شعراء هذا الشعر أن يلتحموا مع الموسيقى ، يعيد هذا الشعر النسق النغمى والجمالى لتراثنا الشعرى ، وابتداء تظل فيه فكرة السطر بدلاً من البيت والشطر فى الايقاع الموروث إذ هى جوهر ايقاعه الجديد ولبه .

ولكن لا يترك شاعره بعد ذلك حراً طليقاً ينظم سطوره كما يهوى على نحو ما نرى الآن من فوضى وغثاء بملأ الأرض العربية ، وهو ما يجعلنى ألح أن يتوفر له ـ مع التفعلية التى تمتد فى سطوره ـ نظام نغمى وجمالى .

وفى رأيى أن أول ما ينبغى على أصحاب الشعر الحر الموهوبين من إعادة النظر فيه كثير من منظوماته للقافية ، وقد يحتج كثيرون من أصحاب الشعر الحر بأن التزام القافية المنوعة قد يدفع الشاعر إلى اقحام زوائد تخلخل المعانى فى المنظومة الشعرية وينبغى لها أن تركز كتجربة ، إذ تضطره القافية إلى جلب ألفاظ لا تحتاجها المعانى . وهو ما يجعلنا نشعر كأن ترهلاً دخل على السطر فى المنظومة ، فتفسد صياغتها ولكن هذا لا يحدث لشاعر موهوب ، إنما يحدث لشاعر ضعيف أو متشاعر ، وينبغى أن تغلق الأبواب دونه . وبدون ريب لاتصادف هذه الصعوبة الشاعر الجديد باطلاق اسم الشاعر عليه ، هل يستطيع أحد أن يقول إن شاعراً فذا من شعراء التراث مثل امرىء القيس فى الجاهلية وجرير فى العصر الأسلامى والبحترى فى العصر العباسى والمتنبى فى عصر الدول والأمارات وشوقى فى العصر الحديث . وأنا أرى أن القافية يجب اعادتها للشعر الحر من أصحاب تعدُّ الشعر أخذوا يحسون بذلك احساساً عميقاً ، ومما جعلهم يحاولون التحام ايقاعهم الجديد بايقاع الشعر العربى الموروث وقوافيه .

فقدان الشعر الحر للجمال الموروث :

يقوا أصحاب هذا الشعر : بدأ الانحسار لمتذوقى هذا الشعر وأخذوا فى الاختفاء أو الانقراض بين جماهيرنا العربية المعاصرة ، لانشغال تلك الجماهير عنه بالاختلاف إلى السينما أو دور الخيالة والاستماع إلى الاذاعات ورؤية التلفزيون والاخبار وإلى ما ذلك ، ولا يأبهون لروعة الصياغه الشعرية ـ وليس ذلك الظن بصحيح ، فإن قراء منظوماتهم سيظلون مثل أسلافهم ـ يتذوقون تلك الروعة ويشغفون بها وستظل تمتعهم التجارب الشعرية الخالدة .

وكثير منهم يدافعون عن تجاربهم ويقولون إن الصياغة الجمالية التى لابد التمسك بها تؤول بالشعر الحر إلى تكرار صيغ محفوظة يرددها الشاعر كالببغاء ، فلا يكون ناطقاً عن حاضره ، انما يكون ناطقاً عن أسلافه ، ولا أدرى من أين جاءهم هذا الظن ، وهو ما لم يحدث يوماً فى نفس تراثنا الشعرى عند أعلامه ، وهل من شك أن صياغة زهير لا تماثل صياغة امرىء القيس فى العصر الجاهلى ، بل لكل منها صياغة المستقلة ، وبالمثل الفرزدق وجرير فى العصر الأموى وصياغة أبى تمام والبحترى فى العصر العباسى ، وما حدث فى عصر الدول والأمارات بين المتنبى والشريف الرضى فى العراق وبالمثل صياغة ابن سناء الملك وصياغة البهاء زهير فى مصر ، وصياغة ابن زيدون وصياغة ابن خفاجة فى الاندلس .

وأخيراً أود أن أسجل ملاحظات مهمة على أصحاب الشعر الحر ـ انهم يستخدمون أوزاناً خاصة ، هى الأوزان التى تتكون من تفعيلة واحدة ، وبذلك ضيقوا على أنفسهم ، هذا الشعر فى مجمله غامض ولايخاطب الجماهير وبذلك فقدوا ميزة الشعر المفهوم والعميق ، وهو ما يهدد هذا الشعر من الوجود بالاضافة لظهور بدع مثل القصائد النثرية وما إلى ذلك وهى ليست قصائد على الأطلاق ، بل هو نثر فنى ، وفى نهاية المقال أحب أن أضيف ملاحظة ـ يجب العودة لتراثنا الشعرى والالتحام معه حتى نخلق تجارب عميقة ومؤثرة ◆

مجلة الحرس الوطنى – مايو ١٩٨٨

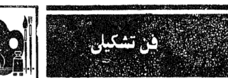
إطــار

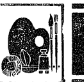
شادى صلاح الدين

تحولتُ عن حبها
فَبَكَتْنى
وكنا معاً فى القطار
إذنْ
لم تكن صدفةً أن تعذبنى
آه لو مرت الآنَ
لو مرت الآنَ أمنحها الاعتراف الأخيرْ
وأبكى البكاء الأخيرْ
تعلَّلْت بالنوم
كنا نسير ببطءٍ
إلى نقطةٍ غير معلمةٍ
ثم فكرتُ للمرةِ الألفِ
أنْ أتوقَّفَ عَنْ وَلَعِى بالحقولْ
وأن أستجيبَ لقبضتها
ساعة للوصولْ
اعتدلتُ على مقعدى
وتخللنى خَدَرٌ
كنت مبتهجاً أنها لن تغادرنى فى النهارْ
وكنت أسافر فى قلبها
باحثاً عن إطارْ ◆











د. وفاء محمد إبراهيم

** بداية ينبغي علينا أن نحدد ما نقصده بالشخصية المصرية ، جرى العُرفُ على أن ينصرف مصطلحُ « الشخصيه » إلى مجموعة الخصائص والسمات المميزة للفرد أو للجماعة أو حتى للشيء ، وفى حالة الانسان تكون هذه المميزات ذات طبيعة عقلية وروحية وأخلاقيه .

** والأمرُ فى شخصيات الأمم والشعوب لا يبتعد كثيراً عن ذلك ، فلا يزالُ معنى « الشخصية » منصرفاً إلى الدلالة على الخصائص والسمات الفكرية والروحية والأخلاقية للأمة أو الشعب ، مع ابراز فكرة « التطوير » أو حتى « التغير » وأثرها على تلك الخصائص وفعلها فى تكوينها . ذلك لأن « شخصية الأمة » ما هى إلا محصلةٌ « تراكميةٌ » لما مر على الأمة فى تاريخها ــ الطويل أو القصير ــ من مراحل أو أطوار وما حققته بالتفاعل مع كل « طور » بـ « دور » . ومن هنا لا مفر من الاعتراف بما للشخصية القومية من طابع دينامى تكتسبه « الشخصيه » بحكم تعاقب الأطوار وتغاير الأدوار وأنماط الاستجابه ــ سلباً أو ايجاباً ــ لمعطيات التغير الكونى العام .

** لذا كان دواعى اتساق الفكر مع موضوعه ، أننا إذا كنا بصدد الحديث عن « شخصية أمة » فعلينا أن نتعامل مع كلمة « شخصية » فى هذه الحالة على أنها « أسم كلى » يُطلق للدلالة على « شخصيات » كُلُ شخصيه منها تدل على طور تاريخي .

** وقد مرت مصر بأطوار تاريخية عدة ، وقد خلف كلُ طور منها سمات أو خصائص سرعان ما تحولت فى الوعى إلى مجموعة من الرموز التلخصيه الدالة بذاتها على عصر أو طور .

* فإذا ما نحن أخذنا بقول الفيلسوف إرست كاسيرر أو سوزان لانجر من أن الوعى الإنسانى لا يتعامل مع الواقع الموضوعى الا بعد ترجمته إلى رمز أو أكثر ، وبحيث أن الوعى إنما يتواصل مع الواقع من خلال شبكة الرموز التى استقرت عن ذلك الواقع فى الوعى ، فإن هذا القول أصدق على الفنان منه على أى كائن معرفى آخر ، فالفنان وهو ذلك الإنسان ذو الوعى القادر على تَمثل أطوار الشخصيه القومية فى شبكة من الرموز الدالة ، يكسوها تعبيراً وينفخ فيها من روحة فتصيرُ « كائناً فنياً » أو عملا فنياً .

والقارىء لتماثيل مختار وأعماله ، يجده قد تمثل فى وعيه لمصر ثلاث مراحل أو ثلاث شخصيات طوريه ، واقترنت لديه كل مرحلة برمز انصب التعبير فى قالبه أو دار الشكلُ العامُ فى فلكه :

فأولاً : هناك مصرُ الفرعونية ، وقد تمثلها وعىُ مختار الفنى من خلال رموز عامة ، لعل أن يكون أهمها :

(أ) الضخامة .
(ب) الصلابة .
(حـ) الرسالة الحضارية .

ثانياً : هناك مصرُ القبطية ، وقد تمثلها وعىُ مختار من خلال : أ ــ تأسيسُ الوجود على « السلام » ، ولذا كان من اللازم أن نفهم ملامح الدعة والسكون فى أعمال مختار بعيداً عن معانى الأستكانة والذلة والتخاذل ، والمسألةُ فى جوهرها معنى قبطىُ يقرر عُلو القيمة مع تأسيس الوجود على السلام ، أشاعة للمسره ، اليس أن « لله المجد فى الأعالى وعلى الأرض السلامُ وبالناس المسرة .

ب ـ الفداءُ أو العطاءُ ، ففى أعمال مختار نجدهُ يُركز كثيراً على « البذل الفردى » وعلى فكرة « الواحد فداءُ عن كثيرين » فكل التماثيل المعبرة عن الكد والكدح والعمل ، تقدمُ نماذج « فردية » .

حـ ـ التجسدُ ، الروُح دائماً « مصر » والجسد دائماً « فلاحة » .

ثالثاً : مصرُ الإسلامية ، فعندماجاء الاسلامُ إلى مصرَ ــ وكانت ترزح تحت نير الرومان ــ كانت كمنَ جاءه « نُورُ وكتابُ مبين » ، الإسلامُ تجلى فى وعى مختار على أنه « الأستنارة » وهى استنارةُ عقليه ، الخطابُ فيها « لأولى الألباب » والأكتشافُ أساسه تجريبى « بالسير فى مناكبها » . وقد تمثل الفنان هذه المعانى كلها فى أعماله التى جعل موضوعاتها « معالجة واقع بقيمة » ومن ثم الأتصال بقضايا الواقع الأجتماعى .

بذلك يتضح أن الفنان هو مكتشف ضمير الأمة والقادر على تمثيل مجد أمته والتنبأ بمستقبلها من حيث أن الفن ــ كما ذهب إليه يحى حقى ــ تخليد للعابر .

* فلقد استطاع مختار أن يبعث مجد أمة غبن حقها الزمان وأطفأ شعلة الجمال فيها غزاة الغدر والجهل والاحتلال ، وبعد

أجيال من الصمت المهين ، رفع مختار شعلة الجمال مرة أخرى كأول نحات بعد سنوات العقم الطويلة .

باعثا مجد أمة دفنت فى مقبرة التاريخ ، ولم يقف مقلداً لتماثيلها بل انصهر تراثها داخلة والتقى بالفن الأوربى الحديث ، فأخرج لنا فناً له سماته وتكويناته ورموزه الخاصة التى تعبر عن مصر الحديثة فى لحظتها التاريخية ومستقبلها المرتقب ، مصر المحتلة ــ وقتذاك ــ وهى تحاول أن تنهض مجددة لمجدها ، مصر الغافية إلا أنها متأهبة وهذا يتضح فى تمثال « الراحة » حيث يوضح التمثال جلسة فيها هجعة خفيفة ، إلا أنها هجعة لا تبعدُ مصر عن معطيات نهضتها ، فهذه الأغفاءة انما فرضتها ضغوط الحياة وقيود الاستعمار ولكن لا تزال هناك قاعدة للإرتكاز تتمثل فى القدم الثابتة ، أما الوجه غير المختبىء إنما يعنى أن هناك متابعة للأمور .

●● والمشاهد لتماثيل مختار ــ على الرغم من أننى اعتقد أن متحفه لا يتيح رؤية متكاملة لفن هذا الفنان العظيم ــ يلاحظ عدة ملاحظات هناك توافق بين الواقع والتجريد ، فكل قطعة من قطع مختار الفلاحة والعودة من السوق ، حاملة الجرة ، الحزن ، الراحة ، على شاطىء الترعة ، العودة من النهر ، الفلاحة تجر الماء ، تماثيل تجسد مواقف الحياة المختلفة المألوفة لدى أى فرد فى مصر ، ومع ذلك فهى تنطق بأفكار الحرية وتحقق الشخصيه المصرية ، فهو لم يقف بتماثيله عند المواقف الجزئية التى تمثلها بل انطلق بها من الواقع إلى الرمز :

* * فتمثال الارادة ــ مثلا ــ ما هو إلا خطاب للشعب يريد به أن يقول أنتم تملكون الارادة لانكم أصحاب شموخ ولذا أختار الطول الفارع للتمثال ودليل هذا الشموخ تاريخكم القديم ويمثله الوجه الفرعونى للتمثال ، أيديكم كانت مقيدة وأنكسر القيد بالشموخ والأصالة .

وتمثال العميان الثلاثة ، ولو تصورنا إنهم يمثلون كل المجتمع لقلنا أنه لا يحق لواحد منهم أن يقود لأنه لا يوجد فيه القدرة على أن يقود ، فاذا كان الكل أعمى ، فمن يقود ، وهنا جعل الأعمى الأول يمسك العصا التى ما هى إلا السلطة ، وكأنه يقول الكل أعمى حتى السلطة والفرق هو العصا .

وثانياً : يلاحظ المشاهد أن هناك جدلية خفية بين تمثلين ليحققا فكرة ما ، وإن كانت هذه الروح الجدلية يشعر المشاهد بسريانها بين تماثيله جميعها متخارجة نحو تحقق محاور التعبير الرمزى لمختار وهى الفلاحة فى أوضاعها المختلفة (مصر) ــ الحرية ــ الحب ــ الموت .

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال : لمْ أختار فناننا الفلاحة بالذات لتمثيل مصر ؟ يبدو أن الفلاحة التى جسدها لنا مختار فى خبرات الحياة المختلفة ، ما هى إلا ايزيس الفلاحة المصرية الأولى التى رسبت فى وعى مختار ، فها هى ايزيس رافعة يديها تعقص شعرها فى حركة لها مغزى لم الشمل ، فأيزيس تذكرنا دائماً بفعل الوحدة ، والجمع ، الناتج عن دافع الحب والوفاء لا للحبيب فحسب ، بل لمصر كلها ، كما ترتبط فى أذهاننا إيضا بالخصوبة والنماء ، ولذا أبرز النهدين رمزا للأمومة والرعاية ، وأستطاع مختار « بحق » أن يستنطق أبعاد الأسطورة وما توحى به من دلالات تتخطىء الزمان والمكان .

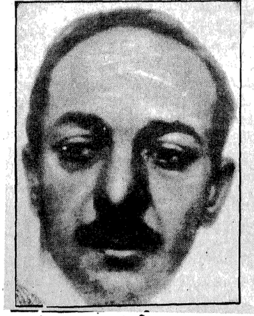
**** محاور التعبير الرمزى عند مختار**

أولاً : « أو الفلاحة »

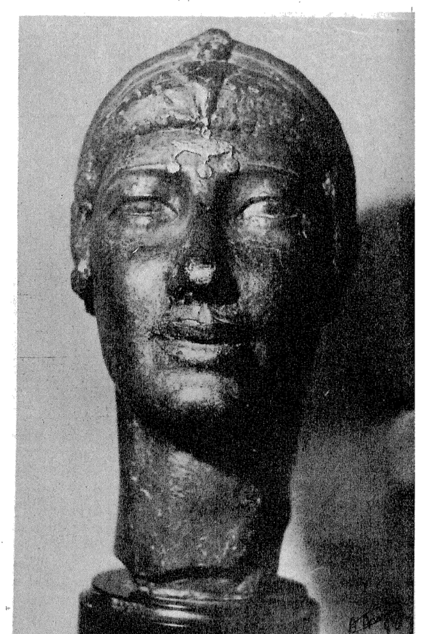
لقد جسد مختار الفلاحة فى مواضع ومواقف مختلفة توضح جوانب الحياة .

**** فى مصر فمثلاً الفلاحة حاملة المياه تكمل حاملة الجرة من حيث البناء والتكوين أضفى لحاملة المياة مزيداً من التناغم والتناسق فى حركاتها والثبات فى خطواتها ، فبدت حاملة للمياة عن اقتدار معلنه عن نفسها فى وضوح بعكس حاملة الجرة التى تنوء بحملها وكأنه كان يتمنى لمصر أن تكون حاملة المياه لا حاملة الجرة ، لأنها حينما تحمل المياه فهى تحملها لنفسها لا لغيرها .**

** وفى الحقيقة أن الفلاحة فى أوضاعها المختلفة هى تلخيص لأخلاقيات مصر ، الروح العملية ، فى جدية الانحناء والمقصد ، فمصر هى بلد العمل الجاد تحكمه ضوابط اخلاقية والهدف منه الحياة وهذا يتضح فى تمثال العودة من السوق » حيث يوضح التكوين البنائى لتمثال الفلاحة العائدة من السوق ثبات الظافر ، فهى تحمل قفتها بلا سند من يديها وكأنها تقول أتيت بحقى ، وظفرت بما هو حق ثابت لى ، ولتأكيد هذا المعنى ، لم يكن فناننا فى حاجة إلى ابراز مساعدة اليدين ، وكأنه يريد أن يقول حين تحصل مصر عن طريق جهادها على حقها الثابت يحق لها أن تمش واثقة القدم ، ثابتة الخطى ، تعبيراً عن المستقبل وآمالة ، كما يتضح إيضاً فى تمثال « الفلاحة التى ترفع المياة » حيث ساعد التكوين التشكيلى للتمثال على أن يوضح جدية المقصد ، بل ويوحى بقداسة العمل عند المصرى الذى يصل إلى حد العبادة التى تجسدها تلك الانحناءة المهيبة للفلاحة ، وكأن لسان حالها ليقول : « أن حياتى كلها فى هذه الجرة » ولعلنا الآن نحتاج لتلك القيم الأخلاقية لزيادة انتاجنا والحفاظ على نظافة وجمال مصدر حياتنا كلها « النيل العظيم » ، ولما كان مختار يجسد الفكرة فى



● مختار



واقع جزئى مألوف لم يغفل التشكيل الجمالى للمرأة وأظهر جوانبها الجمالية فى انحنائها ولفتاتها ، ولعل هذا يرطب من جفاف فكرة العمل والجدية التى يقصدها .

*** ولقد اتحدت القيم التشكيلية مع القيم النفسية فى تمثاله الفذ الخماسين من حيث عمق المضمون وقوة التعبير ، وساعد التكوين الشكلى فى خدمة الفكرة التى يريد تجسيدها . منها هى مصر فى مواجهة الريح (وهى رمز دائم لأى قوى مناوئة لمصر) تحاول جاهدة إتقاء ما يسعها إتقائه من أن يذهبها الريح ، فان كانت مصر محتلة ــ فى ذلك الوقت ــ فهو شىء عارض لن يمس اعماقها ، فهى تملك تاريخها العظيم وارادتها وقيمها فى « الداخل » ولذا أكد التشكيل البنائى للتمثال على هذا المعنى الذى يوحى بتماسك جبار ويتم عن محاولة مستميتة للحفاظ على ثبات « الداخل » لأفراد الشعب .

* ويبدو أن تمثال الخماسين يمثل من ناحية أخرى نبوءة فنان قدم نصيحته الغالية إلى الشعب المصرى بأن الأهم هو « الداخل » فإن كان تمثال نهضة مصر تحققت فيه وحدة تشكيلية ذات دلالات جديرة بالانتباه ، حيث يروى قصة شعب يستعيد بناء ذاته مستلهما مجد حضارته العريقه ممثله فى أبى الهول ناهضاً بعد سنوات طويلة من النعاس ، وها هى مصر بجانبه يشع وجهها بالأمل فى مستقبل يمتزج فيه مجد الماضى بعنفوان الحاضر ، فإن تمثال الخماسين يمثل الدعامة التى ترتكز عليها وتستمر بها حضارتنا وهى الحفاظ على قيمنا الداخلية أى قيمنا الروحية والأنسانية والوجدانية من الأنهيار ، يبدو أننا لا نعى جيدا النصيحة الغالية وقد يشهد حاضرنا بذلك .

* ولقد تفاعل مختار مع قضايا مجتمعه ، فجسد دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة فى تمثاله خولة بنت الأزوز ، وايضا رأس فتاة مصرية ، فنرى أن الوجه يأخذ السمات الفرعونية التى تميزها عن فتيات العالم ، كما ظهر الأذن ، وجعل العينين متيقظتين والشفاة مغمومة لا تعبر عن شىء ، إلا إن التعبير العام للتمثال يوضح أن الفتاة موجودة ، تراقب وتعى وهى حقاً لا تعبر عما يختلج فى جوانبها إلا أنها تعى ما يدور حولها ، هو وعى لا يسهم ولكنه موجود وهذا ما يؤكده ظهور الأذنين ، فهو ليس لإظهار تشكيل جمالى فقط ، بقدر ما هو إظهار للمتابعة وهذه الشفاة المغمومة مع البسمة خفيفة تسخر ممن يحسبُها لا تعى ، فهناك ذكاء وفاعلية فى الداخل تنير الوجه وتهبه كل جماله .

* * وأشد ما نلاحظه فى تماثيل مختار بصفة عامة هو قدرته على التحكم فى التوازن بين العناصر المادية والشعورية ، لتتحول من حالة الحركة العارضة إلى الجوهر وبالتالى يتحقق التوازن بين عناصر الشكل الفنى نفسه من كتل ومساحات وإمكانيات تعبيرية : فإذا تتبعنا الحركة العادية « الحارس الحقول » حيث تمثله لنا وقد أشاح بوجهه يسارا وعصاه على كتفيه وكليه المآته ، فهى حركة تذكرنا « بخيال المآتة » إلا أن وراءها يكمن معناه جوهريا يسعى فناننا لاظهاره وهى إنه إذا كانت مصر هى مجموعة حقول ــ حيث كان الاعتقاد السائد أن مصر بلد زراعى فحسب ــ فإن حارسها لا يبالى بحراستها ، ويتضح ذلك فى نظراته إلى جهة جانبية لا إلى الإمام حيث المستقبل ، ويختفى ، ويختفى وراءه حراسه مستمدين سلطانهم منه . كذلك تمثال « شيخ البلد » إذا أستطاع مختار أن ينقلنا من المظاهر الحسية المتمثلة فى البطن المتفخ ، والعنق الغليظ ، إلى معانى الغطرسه والنظرة المتعالية لفئة أو لنمط من الشخصية سائد فى عصره ــ بل قد يتجاوز عصره ــ تستقى السلطة أو التسلط من غيرها وتنطلق ككلاب مسعورة لا تنهش رزق أفراد الشعب فحسب بل تتعالى عليه فتنقلب القيم

الإنسانية ويعانى المجتمع ألوانا من الصراع النفسي والإجتماعي وألوانا من التطرف بين قيم ثابتة وقيم طفيلية تريد أن تسود .

** وأستطاع مختار أن يخلد فى تمثالية بنت الشلال وشيخ البشاريين الطبيعة الجغرافية الساحرة لبيئة كل منهما ، فبنت الشلال تمثل جغرافية النوبة فى صورة إنسانية ، ففيها من الأقليم شعرها المتدفق الهبوط من أعلى إلى أسفل ، وسمرتها هى سمرة أرضها ، وحدة عينيها تبوح بما تمتلىء به نفسها من حذر وحيطة وضيق ما بين الجبهة هى اقتراب ما بين معالمها ، مع شموخ يدل عليه الأنف وبشاشة تدل عليها ارتفاع الوجنتين وترحيب الطبع وليس التطبع يظهر فى البسمة غير المتكلفة ، وكذلك شيخ البشاريين ، فان ضخامة الابتسامة ، وصلابة الملامح والتقاطيع تصور وتوضح طبع وطبيعة الصحراء .

ثانيا : الحرية : ولو انتقلنا إلى محور أخر من محاور الأبداع الفنى عند مختار ، سنجد أن محور « الحرية » من أهم المحاور التى يدور حولها فنه ، فهى تتخلل كل تماثيله ، فهو يريد لمصر التحرر بكل أنواعه ـ سواء أكان سياسياً أو نفسياً أو اجتماعياً أو أقتصادياً ـ وهو يُظهر ذلك فى ملامح تماثيله وخطوطها وثناياها ـ حيث يبرز الأقتدار والثبات والتماسك ، والجلد ـ فتماثيله ـ وخاصة الفلاحة ممثلة مصر فى وعى مختار ـ تسعى لتحرر تستعيد فيه مجدها كوارثه لاعظم الحضارات وأولها ، إلا أننا لو أردنا شيئاً من التحديد ، فسنجد أن تمثالى « سعد زغلول » فى القاهرة والاسكندرية يحققان رمز الحرية كأعظم ما يكون التحقق ، فقد أستطاع مختار أن يحول شخصية سعد كزعيم لفترة تاريخية محددة ـ بصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر السياسية حول دوره الوطنى ـ إلى رمز لتطلع شعب إلى تحطيم قيوده نشدانا لحريه ، فروح الجلال التى تشيع فى إشارة سعد إلى الأمة المصرية تبعث نفس شعور الثقة والزهو والأمل فى النصر والاستقلال ، الذى يشيعه فينا تمثال ابى الهول كشاهد على مجد حضارتنا وأصالتنا . ولقد نحت حول تمثال « سعد » رموزاً تمثل الارادة « والعدالة » و « الدستور » لتحقق للحرية أركانها وشروطها الأساسية ، فحرية بلا ارادة حرية « ممنوحة » وحرية بلا عدالة حرية خاوية ، وحرية بلا دستور هى حرية غير مضمونه .

ثالثا : الحب : أما الحب كمحور هام من محاور فن مختار ، نقول إنه يؤكد بالفعل ما ذهب إليه افلاطون بأن الحب هو الدافع الحقيقى والباعث الأساس لإبداع الجمال ، منها هى تماثيل مختار تنضح بمعانى الجمال والجلال الذى يصدر عن قوة الحب ينطوى عليه داخله لمصر ، فالحب يقوده لاكتشاف صيغ جديدة ، للفلاحة تتمثل فيها حاسة التكوين المعمارى فى رشاقة وروعة تظهر فى مواضع اليد والوجه والقامة ، وهى تسهم بدورها فى التشكيل الجمالى للتماثيل ومن ناحية أخرى امتزج معنى الحب الكلى ، بالحب الجزئى عند مختار ، فلو نظرنا إلى ثالوث الحب عنده ـ أى تماثيل « نحو الحبيب » مناجاه ـ عند لقاء الرجل ، نجد أن أثنين منها (نحو الحبيب ـ عند لقاء الرجل) تمثل المرأة فقط وهى جانب أو طرف واحد من علاقة الحب ، وكأن مختار يرى أن المرأة هى الأساس وهى سر الحياة ، فوجودها يمنحُ الحياة معانى الحب ، والجمال ، والخلود ، وكأنه يردد قول الشاعر الفرنسى لوى اراجون : إن المرأة لا الملوك مستقبل الأنسانية ولذا حقق مختار معانى الجمال والرشاقة والدلال فى تمثال نحو الحبيب أما فى تمثال « عند لقاء الرجل » نجد تعبير الاحتفاء » فالمرأة تحتفى بالرجل الذى تحبه ، حقيقة هو احتفاء يظلله الحياء ، وذلك لأن المرأة تعلم أن ذلك يحبه الرجل ، فهو يزيد من دلالها وجمالها ، ويعلى من سطوة الرجل وهيمنته . أما فى تمثاله « مناجاة » جسد مختار طرفى الحب فى منظومة توضح لنا جوهر الحب عنده على نحو تفاعلى بعد أن أوضح لنا أحادية العلاقة فى التمثالين السابقين . فنجد أن تمثال « المناجاة » من الناحية التشكيلية تحتل فيه المرأة حيزا أكبر بينما يحتل الرجل حيزاً جانباً معتمداً على جزء كبير منها ، فى حركة تذكرنا بالتبادل الذى قد يحدث أحيانا فى اللا شعور عند الرجل بين دور الحبيبة ودور الأم وهو ما يلوح خاصة فى لحظات المناجاة ، كما نلاحظ انها تعتلى مكاناً أعلى منه ، وكذلك تشغل مكاناً أكبر من حيث المساحة المكانية ، هى تنصت وهو يناجى ويهمس ، ولما كانت كُل فلاحة هى فى وعى مختار تمثل مصر الأم والحبيبة ، فقد أراد مختار أن يقول أن على كل ابن من ابناء مصر أن يناجيها بحبه ، أى يقوم بأعمال من أجلها شريطة أن تكون تلك الأعمال نابعة من الحب والود والوفاء والأخلاص .

** وكما قلنا فيما سبق إن الجمال هو غاية الحب ، ولذا أحتفى مختار بالجمال كقيمة مطلقة جسدها فى ثالوثه الجمالى « اللقية » و « أيزيس » وعروس النيل ، فإذا كان مضمون كل منها يختلف عن الأخرى ، إلا عنده معادلة متوازنة بين الداخل والخارج ، والجمال الخارجى مصدره هو تلك الروح التى تشيع فى كل أعضاء الجسد جمالاً وسحراً خاصاً ، الأمر الذى لا تستطيع معه أن تشير إلى موضع بذاته فى الجسد على أنه سر الجمال ، فالجمال وحدة تتفاعل فيها سمات الروح والجسد ويبدو أن تمثال « عروس النيل » يمثل درجة عالية من درجات التمكن والأستاذية لمختار فى ابراز الجمال ، إذ نلاحظ إنه لا يعنيه إلا أظهار « جمالها كقيمة مطلقة » بحيث يطغى على المادة ، فلا نشعر بوجودها ، فنحن لا نهتم إلا بملاحظة معانى التناسق والتناغم بين الرأس والكتف ، والذراع والخصر ، والتناسب بين الفخذين والساقين ، وكذلك تسحرنا تلك الابتسامة الرائعة فهى تذكرنا بابتسامة الجيواكندا الغامضة ، فهى ابتسامة تنطوى على الغموض ، غموض المصير ، والمفارقة أن عروس النيل تعشق هذا المصير كما يقول نيتشه ، فجمالها حكم عليها بمصير غامض ولكنها تعشقه من أجل خلود النيل العظيم ومصيرها .

رابعاً : الموت : ولما كان الزمان من شأنه أن يحول دون تحقيق الأنسان لذاته تحقيقاً كاملاً ، فلم يمهل مختار ليتم التعاون الذى كان يرجوه مع رجال الأدب والفن والأثار لتسجيل تلك الروح الخاصة للشعب

المصرى التى كان يؤمن بسريانها فى نفوسنا وعقولنا ، وجونا ، على الرغم من رجائه للقدر أن يرجىء حكم الموت عليه ، وهذا ما حاول أن يجسده فى لوحته البرونزيه التى تجمع بينه وبين بلقيس مكله سبأ إنه اشبه بمشهد درامى عنيف وصل فيه لقمة البلاغة التشكيلية والتعبيرية فقد كان شاعراً وموسيقياً ، وفناناً تشكيلياً ، فالمشهد يجمع بين ثلاثة تكوينات مختار وبلقيس والجوقة من خلفهما : هو يخفى وجهه بين يديها ، يستعطفها ، يرجوها بألا تنطق بالنبأ . ولو تساءلنا لمَ أختار بلقيس بالذات ؟ فإنه ليبدو إنه أختارها لسببين أولهما : أن أسمها يقترن بالأنبياء أو الأخبار ، قال تعالى : لقد جئتك من سبأ بنبأ » فهو الآن يتلقى من باطنه خبراً توحى به أنغام الجوقة الحزينة ، هو نبأ فراق لا يريده ولا يستطيع له دفعاً ، وهى لا تمكل إلا أن تشيح بوجهها حتى لا ترى مختار يتخذ التماثيل ويقتينها قال تعالى فى سورة سبأ : يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل » ولعل هذا يوضح الجانب الأيمانى العميق والمستنيرفى مواجهة أى دعوة لتحريم الجماليات المجسدة .

وأخيراً لعلى لا أستطيع أن أعبر عن قيمة فن مختار ، غيرأنه لم يستطيع أن يجسد مصر فى تماثيله فحسب ، بل تجاوز فنه حدود المحلية المصرية ليجد مكاناً فى التراث الإنسانى العميق ، فكل فن عظيم لابد إن يمتلك هذين الجانبين الهامين : —

— جانب يضيفه إلى التراث الأنسانى .

— وجانب يقيده أو يصله بالظروف المحلية التى ابدعته ، ولقد استطاع فن مختار أن يعبر عن الأنسان المصرى بل وحقق شخصيته القومية وفى نفس الوقت تجاوز بتلك المعانى الإنسانية المجردة التى عبرت عنها تماثيله حدود الزمان والمكان لتصبح إرثاً إنسانياً ، ولذا فإن فن مختار تعبيرٌ عن ذاتنا المقبلة فى صيرورتها لأنه يحتوى قسمات الماضى بتقاليده الفنية وتحققاته الفكرية والتاريخية ، ويعبر فى نفس اللحظة عن حاضرنا وينبىء عن المستقبل الممكن وهذا هو سر خلود محمود مختار. ◆

انظر صور الموضوع من ١١٣ إلى ١١٦

بقية الصفحة الأخيرة



موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها

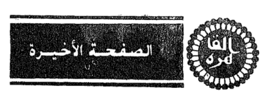
الشاى ، واتخيل مثلاً ، أن تضم مواد هذه الموسوعة . أو القاموس الموسوعى ، كلاماً عن اللغة القاهرية ، وعن أمثالها ، وعن شخصياتها النمطية (من مخلفات العصور المختلفة من باعة العرقسوس والحواة والقرادتية والمسحراتية — إلى ترجمانات الهرم ، إلى تجار العملة ، وسماسرة الشقق المفروشة ، وصبيان بوتيكات الإنفتاح ، ومن مشايخ الأزهر وكهنة الكنيسة ، ورهبانها إلى مدرسى الأولى وأفندية الحكومة وموظفى الميرى الجليل . . . إلى الخ .

وأتخيل صوراً ، ورسوماً (للأشياء والناس والمبانى والآثار والأسواق) مما أبدعها الفنانون المصريون أو الأجانب ، كعلامات للقاهرة : أسبلة و دكاكين ومآذن وقباب ، وتجار ، وعلماء وعساكر ومهاجرون ، وبوابات وأبراج . .

وأتخيل تواريخ وأبياتاً من الشعر تقول لنا كيف كانت تحولات هذه المدينة وأهلها كيف حولت النهر العظيم لتنشأ أول مرة ، ثم كيف ابتعد عنها النهر فهبطت أليه من الجبل حتى الضفة . . ثم تتجاوزها إلى الأخرى ، وتتمدد لتلتهم الحقول بالمبانى والخرائب . . وكيف صنعت فروعا للنيل لتنشىء جزراً تجعلها حدائق ومساجد وزوايا للصالحين أو حصوناً للمحاربين ، ثم تتحول إلى أطلال قبل أن تعود الأطلال قصوراً وعمائر ومستشفيات وكورنيشات للعشاق أو للمتسكعين والعربات العاطلة أو الراكنة . .

وأتخيل كلاماً جديداً عن طبقات ناس هذه « المتروبوليتان » الهائلة وفئاتهم ، وشخصيات الشامخة : كيف خرج زعيم الثورة — كالبشنيلى — من وسط تجار الخضار ؟ وكيف يكون أزهرى مثل — الإمام محمد عبده — إماماً للاستنارة والعقل ؟ وكيف يتحول فران سكندرى (كالنديم) إلى شاعر وخطيب وصحفى ومفكر ثائر فى القاهرة ؟ وكيف يمول تجار الحمزاوى والعطارين مشروع جامعة جنباً إلى جنب أبناء الذوات المتعلمين ؟ وكيف يخضب مراهقون خضر الأعواد بدمائهم أسفلت الشوارع والميادين والكبارى طلباً للأستقلال والحرية السياسية ، والعدل ؟

أتخيل كل هذا وغيره كثير ، وأتمنى — بعد الخيال — أن يكون كل هذا — مجلدات تجمع عن القاهرة المعشوقة الجافية المجهولة الساكنة القلوب والأحلام ◆



موسوعة للقاهرة مطلوبة من مجلتها

سامى خشبة

فى عام ٩٦٩ ميلادية ، بدأ بناء مدينة القاهرة ، وفى عام ١٩٦٩ احتفلنا بعيدها الألفى . فى وقت ذلك الإحتفال لم تكن لدينا مجلة اسمها « القاهرة » وكنا نظن أن عمر مدينتنا ألف سنة فقط . الآن لدينا المجلة ، وقد تبينا أن القاهرة « الكبرى » يقترب عمرها من سبعة آلاف سنة .

فالقاهرة الآن ليست هى تلك المدينة التى تقع داخل سورها الممتد من سفح المقطم بين مدخل الدراسة ، وشارع الحاكم ، إلى منتصف شارع الخليج حتى « فم الخليج » . . . فتلك كانت مدينة هائلة بمقياس عصرها ، وسرعان ما خرجت من السور ، وتمددت فيما وراءه شمالاً وجنوباً وغرباً ، حتى أضطر صلاح الدين الأيوبى [ووزيره قراقوش الشهير] أن يمد السور قرب ميدان العتبة ، حتى القلعة ، وحتى ما وراء مجرى العيون بمسافة ، وأن يترك فى الخلاء خرائب الفسطاط [العاصمة السابقة] بأحيائها المضافة [القطائع والعسكر] وكانت قد احترقت قبل مائة عام تقريباً . . والآن نعرف القاهرة الكبرى الممتدة بين قليوب فى الشمال وحلوان فى الجنوب ، ومن أطراف مصر الجديدة ، ومدينة نصر شرقاً ، والتى تمتد داخل الصحراء الشرقية ، فيما يعرف بصحراء السويس — الحواف — أو حتى داخل الصحراء الغربية فيما وراء مدينتى الجيزة ، وامبابة . . مساحة مهولة ، وتاريخ يبدأ من منف مينا — فى بدرشين الجيزة ، ولا ينتهى — حتى الآن — إلا عند نصب سلاح الدبابات ، لذكرى معركته وإيقاف واحتواء قوات الإسرائيليين فى الثغرة عام ١٩٧٣ .

وهذه « القاهرة » تحتاج من مجلتها « مجلة القاهرة » إلى شىء من الإهتمام : المعرفى ، والجمالى بتاريخها — تاريخ الأماكن ، والمواقع والبشر — هذا الزمان المتطاول المشحون بالأيام ، والأعمال ، والتحقق ، والتغير ، والانجاز ، والاهمال ، والانتباه ، والتجاهل ، والحب — أحياناً إلى درجة الوله ، وأحياناً إلى درجة القتل . والاهتمام مطلوب أيضاً بواقع هذه القاهرة الكبرى . . وبمستقبلها فى المجلة التى تحمل اسمها .

[أرجو ألا يفهم أصدقائى الأعزاء المسؤولون عن مجلة القاهرة ، وعلى رأسهم أخى الدكتور إبراهيم حمادة أننى أنتقد — أو حتى أعتب — انجازهم المتطور المتمثل فى « القاهرة » المجلة . . إنما أقترح فحسب . . وأقدم « حيثيات » الاقتراح]

اقترح مثلا أن تقدم لنا مجلة القاهرة ، صفحة أو « باباً » يكون نواة لـ « دائرة معارف القاهرة » أو « قاموسها الموسوعى » وأتخيل أن تكتب « مواد » هذه الموسوعة أو هذا القاموس الموسوعى بمنهج يشتمل على وعى باتصال هذا التاريخ وتواصل أزمنته ، وحضاراته ، وثقافاته التى أصبحت أضافات رافدية فرعية ، ترفد نهراً واحداً عظيما هو نهر تاريخ مصر : من منف مينا وسقارة زوسر وايمنحتب إلى أفق حور ، خوفو وأبنائه إلى كنائس مواقع زيارة وأقامه الأسرة المقدسة — المسيح الطفل والعذراء ، ويوسف النجار — فى « مصر القديمة » إلى جامع عمرو ومساجد صحابة الرسول صلوات الله عليه فى الفسطاط القديمة ، إلى مساجد — وما تبقى من بيوت الفاطميين ، وإلى قلعة صلاح الدين ، ومساجد ووكالات العصر الأيوبى ومثيلاتها المملوكية — ومعها بقية الأسوار ، والقناطر القديمة . . والأحياء . . أحياء كان بعضها قرى وعزباً عند الأطراف ، تحول بعضها إلى مدن كحلوان — وهى أسلامية أموية النسب فيما يقال بكل تاريخها من منتجع الى مصنع ، وتحول بعضها إلى مخازن للبشر والسلع أو مقالب للقمامة ، ومأوى للهاربين من الأحكام أو لمن سيهربون منها . . وتحول بعضها إلى أمساخ معمارية ، وبشرية تبرقشها كل أصناف النفايات ، والحدائق ، والأكشاك وفرش الباعة السريحة وهياكل السيارات القديمة ، وصوانى الحلوى والمحلات والكشرى ، وعربات الكبدة والفول ، ومحلات الصاغة ، ومنتجات هونج كونج وتايوان ! . . .

ماذا يمسك كل هذا التاريخ — المدفون والحى — المترامى فى الوراء والممتد إلى الآن . بإضافاته وزوائده ، تلك المتجسدة أشياء وأفكاراً وسلوكيات فى « كل » واحد يكتسب المعنى من تلاحم متناقضات ، ومن تنافرها على حد سواء ، فيما هى تصعد درجات سلم الزمن إلى ما قد يكون اكتمالاً للوعى بذاتها — إذا وضعنا فى عقولنا « جهاز هيجل » لفهم التاريخ أو إلى ما قد يكون حضارة جديدة — أو فناء شاملاً — إذا استبدلنا بجهاز هيجل ، أى جهاز آخر لفهم الزمان المصرى فى عاصمته العجوز

البقية صفحة ١١١

الشخصية المصرية فى فن محمود مختار



تمثال العميان الثلاثة



تمثال شيخ البلد



تمثال حارس الحقول



تمثال « الفلاحة » كاتمة الأسرار

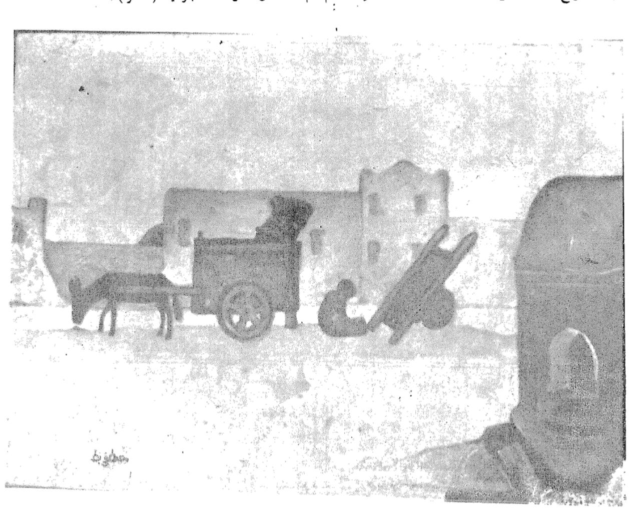
لوحة « السوق »
للفنان المصرى « مصطفى بط »

الفنان المصرى مصطفى بط له العديد من المعارض بقاعات العرض المختلفة ، وهو دائم التجوال فى الأقاليم المصرية من خلال معارضه ، . .وقد قدم له الفنان حسين بيكار معرضه :

«فى المعرض الذى يقيمه الفنان مصطفى بط نقف أمام لون من التعبير تتجاذبه الثقافة المكتسبة من جانب ؛ والمواهب الفطرية من جانب آخر . . تجاذب يصل أحيانا إلى درجة الصراع وأحياناً يتخلل هذا التجاذب لحظات تقارب وتفاهم عندما يقدم كل من الطرفين بعض التنازلات ويضع نفسه فى خدمة الآخر من أجل تحقيق هدف أسمى : اللوحة .

إن هناك قوة خفية تدفع الفنان إلى تصوير البيوت الريفية ذات الجدران الطينية الرحيمة التى تحتضن الانسان . . أن هذا النداء الخفى يتركز فى افتقاد إنسان العصر إلى الاحساس الداخلى بالأمن داخل القوقعة التى بناها حول نفسه ، وهى التى جعلت المنزل يقتحم عالم الفنان على شكل رمز يعبر عن الظمأ إلى لحظة سلام مع النفس ومع الآخرين .

واللوحة المنشورة عبارة عن أرضية يغلب عليها اللون الأبيض ، مشغولة بلمسات من الأصفر « الأوكر » ودرجات الأزرق لتتفق والموضوع . . أما الشكل فنتج عن مجموعة من العناصر وضعت فى مستوى واحد دلالة على ارتباط العناصر . . واللوحة تعد استمرارا لاسلوب الفنان المتأثر بأعماله السابقة فى الجرافيك (الحفر) .



لوحة « إنسان السد العالى »
للفنان المصرى « عبد الهادى الجزار »

